KATECHISMUS DER AESTHETIK: BELEHRUNGEN ÜBER DIE WISSENSCHAFT...

Robert Prölss

Nicholas Murray Butler

Astronomie. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Astronomie.** B lehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalend Von Dr. G. A. Jahn. Fünfte, verbesserte und vermehrte Aufla bearbeitet von Dr. Adolph Drechsler. Mit einer Sternka und 72 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1.

Auswanderung. Fünfte Auflage. — **Compaß für Auswanderer na** Ungarn, Algerien, den Capcolonien, nach Australien, den süd- u mittelamerikanischen Staaten, den Vereinigten Staaten von Nor amerika und Canada. Von Eduard Pelz. Mit 4 Karten u 1 Abbildung. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mk.

Baustyle. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Baustyle, oder Leh** der architektonischen Stylarten von den ältesten Zeiten bis auf Gegenwart. Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Fünfte, v besserte Auflage. Mit einem Verzeichniß von Kunstausdrücken u 103 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1.

Bibliothekenlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der Bibliotheke** lehre. Anleitung zur Einrichtung und Verwaltung von Bibliothek Von Dr. Jul. Petzholdt. Dritte, verbesserte Auflage. M 17 in den Text gedruckten Abbildungen und 15 Schrifttafeln. Mk.

Bienenkunde. Zweite Auflage. — **Katechismus der Bienenkunde** u Bienenzucht. Von G. Kirsten. Zweite, verbesserte Auflage. M 47 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk.

Bleicherei, Färberei und Zeugdruck. — **Katechismus der Bleicher** Färberei und des Zeugdrucks, oder Lehre von der chemischen B arbeitung der Gespinnstfasern. Von Herm. Grothe. Mit 44 in de Text gedruckten Abbildungen und zwei Tafeln Zeugproben. Mk. 1. 5

Börsengeschäft. Zweite Auflage. — **Katechismus des Börsengeschäft** des Fonds- und Actienhandels. Von Hermann Hirschbac Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mk. 1. 5

Botanik. — **Katechismus der Botanik.** Von Prof. Dr. Ern Hallier. [Unter der Presse.

Botanik, landwirthschaftliche. Zweite Auflage. — **Katechismus der land** wirthschaftlichen Botanik. Von Carl Müller. Zweite, vollständi umgearbeitete Auflage von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln un 48 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 5

Buchdruckerkunst. Vierte Auflage. — **Katechismus der Buchdrucker** kunst und der verwandten Geschäftszweige. Von C. A. Frank Vierte, vermehrte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen und Tafeln. [Unter der Presse

Buchführung. Zweite Auflage. — **Katechismus der kaufmännischen Buchführung.** Zweite Auflage, ganz neu bearbeitet von Oskar Klemich. Mit 7 in den Text gedr. Abbild. u. 3 Wechselformularen. Mk. 2

Buchführung, landwirthschaftliche. — **Katechismus der landwirthschaftlichen Buchführung.** Von Prof. E. Birnbaum. [Unter der Presse.

Chemie. Vierte Auflage. — **Katechismus der Chemie.** Von Prof. Dr. H. Hirzel. Vierte, vermehrte Auflage. Mit 31 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Compositionslehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der Compositionslehre.** Von Prof. J. C. Lobe. Dritte, verbesserte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Musikbeispielen. Mk. 1. 50

Culturgeschichte. — **Katechismus der Culturgeschichte.** Von J. J. Honegger. [In Vorbereitung.

Drainage. Zweite Auflage. — **Katechismus der Drainirung oder der Entwässerung des Bodens durch unterirdische Abzüge.** Von Dr. W. Hamm. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 78 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1

Dramaturgie. — **Katechismus der Dramaturgie.** Von Robert Prölß. Mk. 2. 50

Einjährig-Freiwillige. Zweite Ausgabe. — **Katechimus für den Einjährig-Freiwilligen.** Von M. von Süßmilch, gen. Hörnig. Zweite, durchgesehene Ausgabe. Mit 52 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2. 50

Feldmeßkunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der Feldmeßkunst mit Kette, Winkelspiegel und Meßtisch.** Von Fr. Herrmann. Dritte, verbesserte, nach dem metrischen Systeme bearbeitete Auflage. Mit 92 in den Text gedruckten Figuren und einer Flurkarte. Mk. 1. 20

Finanzwissenschaft. Zweite Auflage. — **Katechismus der Finanzwissenschaft** oder die Kenntniß der Grundbegriffe und Hauptlehren der Verwaltung der Staatseinkünfte. Von A. Bischof. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mk. 1

Flachsbau. — **Katechismus des Flachsbaues und der Flachsbereitung.** Von C. Sonntag. Mit 12 in den Text gedr. Abbild. Mk. 1

Forstbotanik. Dritte Auflage. — **Katechismus der Forstbotanik.** Von H. Fischbach. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 77 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Galvanoplastik. — Zweite Auflage. **Katechismus der Galvanoplastik.** Von J. Martius-Matzdorff. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen. [In Vorbereitung.

Gedächtnißkunst. Vierte Auflage. — **Katechismus der Gedächtnißkunst** oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Vierte, von J. B. Montag sehr verbesserte und vermehrte Auflage. Mk. 1. 20

Geographie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Geographie. Von** Dr. K. Vogel. Dritte, von Dr. O. Delitsch besorgte Auflage. Mit 24 in den Text gedruckten Karten und Abbild. Mk. 1. 20

Geographie, mathematische. — Katechismus der mathematischen Geographie. Von Dr. Ad. Drechsler. [In Vorbereitung.

Geologie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Geologie, oder Lehre vom** inneren Bau der festen Erdkruste und von deren Bildungsweise. Von Prof. Bernhard v. Cotta. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 50

Geometrie. — **Katechismus der ebenen und räumlichen Geometrie.** Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Mit 200 in den Text gedruckten Figuren und 2 Tabellen zur Maßverwandlung. Mk. 2

Gesangskunst. Zweite Auflage. — **Katechismus der Gesangskunst.** Von F. Sieber. Zweite, vermehrte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Mk. 1. 50

Geschichte s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. — Katechismus der deutschen Geschichte. Von Dr. Wilh. Kentzler. [In Vorbereitung.

Gesundheitslehre s. Makrobiotik.

Graph. Künste. — **Katechismus der Graph. Künste.** [In Vorbereitung.

Handelsrecht. — **Katechismus des deutschen Handelsrechts, nach** dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche. Von Robert Fischer. Mk. 1. 25

Handelswissenschaft. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Handelswissenschaft.** Von L. Simon. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von K. Arenz. [Unter der Presse.

Heraldik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Heraldik. Grundzüge der** Wappenkunde. Von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Zweite, vermehrte u. verbesserte Auflage. Mit 202 in den Text gedr. Abbild. Mk. 1. 50

Hufbeschlag. Zweite Auflage. — **Katechismus des Hufbeschlages. Zum** Selbstunterricht für Jedermann. Von E. Th. Walther. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Hüttenkunde. — **Katechismus der allgemeinen Hüttenkunde. Von Dr.** E. F. Dürre. Mit 209 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 4

Kalenderkunde. — **Katechismus der Kalenderkunde.** **Belehrungen** über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste. Von O. Freih. v. Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 in den Text gedruckten Tafeln. Mk. 1

Kindergärtnerei. Zweite Auflage. — **Katechismus der praktischen Kindergärtnerei.** Von Fr. Seidel. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Kunstgeschichte. — **Katechismus der Geschichte der Bildenden Künste.** [In Vorbereitung.

Literaturgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der allgemeinen** Literaturgeschichte. Von Dr. Ad. Stern. Zweite, durchgesehene Auflage. Mk. 2. 40

Literaturgeschichte, deutsche. Fünfte Auflage. — **Katechismus der** deutschen Literaturgeschichte. Von Schulrath Dr. Paul Möbius. Fünfte, vervollständigte Auflage. Mk. 1. 50

Makrobiotik. Dritte Auflage. — **Katechismus der Makrobiotik,** oder der Lehre, gesund und lange zu leben. Von Dr. med. H. Klencke. Dritte, durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 63 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Mechanik. — **Katechismus der Mechanik.** **Von Ph. Huber.** Mit 139 in den Text gedruckten Figuren. Mk. 1. 50

Meteorologie. Zweite Auflage. — **Katechismus der Meteorologie.** Von Heinr. Gretschel. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 53 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 50

Mikroskopie. — **Katechismus der Mikroskopie.** [In Vorbereitung.

Mineralogie. Zweite Auflage. — **Katechismus der Mineralogie.** **Von** Prof. Dr. G. Leonhard. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 150 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Mnemotechnik s. Gedächtnißkunst.

Münz-, Maß- und Gewichtskunde. — **Katechismus der Münz-, Maß- und Gewichtskunde.** Von Prof. W. Dreuber. Mit vielen in den Text gedruckten Figuren. [In Vorbereitung.

Musik. Achtzehnte Auflage. — **Katechismus der Musik.** **Erläuterung** der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. J. C. Lobe. Achtzehnte Auflage. Mk. 1. 20

Musikgeschichte. — **Katechismus der Musikgeschichte.** **Von R. Musiol.** Mit 14 in den Text gedr. Abbild. u. 34 Notenbeispielen. Mk. 2

Musikinstrumente. Dritte Auflage. — **Katechismus der Musikinstrumente** oder Belehrung über Gestalt, Tonumfang, Notirungsweise, Klang, Wirkung, Orchester- und Sologebrauch der verbreitetsten musikalischen Instrumente. Von F. L. Schubert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von J. C. Lobe. Mit 62 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Mythologie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Mythologie aller** Culturvölker. Von Prof. Dr. Johannes Minckwitz. Dritte Auflage. Mit 72 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 50

Naturlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der Naturlehre, oder** Erklärung der wichtigsten physikalischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens. Nach dem Englischen des Dr. C. E. Brewer. Dritte, von Heinrich Gretschel umgearbeitete Auflage. Mit 55 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Nivellirkunst. Zweite Auflage. — **Katechismus der Nivellirkunst. Mit** besonderer Rücksicht auf praktische Anwendung bei Erdarbeiten, Bewässerungen, Drainiren, Wiesen- und Wegebau 2c. Von Fr. Herrmann. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 56 in den Text gedruckten Figuren. Mk. 1. 20

Nutzgärtnerei. Dritte Auflage. — **Katechismus der Nutzgärtnerei,** oder Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues. Von Hermann Jäger. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 48 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Orgel. Zweite Auflage. — **Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer** Structur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von Prof. E. F. Richter. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Ornamentik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Ornamentik, oder** Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der bedeutendsten Verzierungsstyle aller Zeiten. Von F. Kanitz. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage Mit 130 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Orthographie. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Orthographie.** Von Dr. D. Sanders. Dritte, verbesserte Aufl. Mk. 1. 20

Philosophie. — **Katechismus der Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann.** 2 Mk.

——— — **Katechismus der Geschichte der Philosophie von Thales** bis zur Gegenwart. Von Dr. Friedr. Kirchner. Mk. 2. 50

Photographie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Photographie,** oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder. Von Dr. J. Schnauß. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 50

Phrenologie. Sechste Auflage. — **Katechismus der Phrenologie. Von** Dr. G. Scheve. Sechste, verbesserte Auflage. Mit einem Titelbild und 18 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Physik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Physik. Von Heinrich** Gretschel. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 132 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Poetik. Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Poetik. Von Prof.** Dr. J. Minckwitz. Zweite, verm. u. verbesserte Aufl. Mk. 1. 50

Raumberechnung. Zweite Auflage. — **Katechismus der Raumberechnung**, oder Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art. Von Fr. Herrmann. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 59 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Redekunst. Zweite Auflage. — **Katechismus der Redekunst. Anleitung** zum mündlichen Vortrage. Von Dr. Roderich Benedix. Zweite, durchgesehene Auflage. Mk. 1

Reichsverfassung. — **Katechismus der allgemeinen und deutschen** Staatslehre und der Einrichtung und Verfassung des deutschen Reichs. [In Vorbereitung.

Schachspielkunst. Siebente Auflage. — **Katechismus der Schachspielkunst.** Von K. J. S. Portius. Siebente, verm. u. verb. Aufl. Mk. 1. 50

Schreibunterricht. Zweite Auflage. — **Katechismus des Schreibunterrichts.** Zweite, neubearbeitete Auflage. Von Herm. Kaplan. Mit 147 in den Text gedruckten Figuren. Mk. 1

Spinnerei und Weberei. Zweite Auflage. — **Katechismus der Spinnerei,** Weberei und Appretur, oder Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinnstfasern. Von Herm. Grothe. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 101 in den Text gedr. Abbild. Mk. 1. 50

Sprachlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Sprachlehre.** Von Dr. Conrad Michelsen. Dritte, verb. Aufl., herausgegeben von Ed. Michelsen. Mk. 2

Stenographie. — **Katechismus der deutschen Stenographie.** Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im Allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im Besonderen. Von Heinrich Krieg. Mit vielen in den Text gedr. stenograph. Vorlagen. Mk. 2

Stilistik. — **Katechismus der Stilistik.** Ein Leidfaden zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze. Von Director Ed. Michelsen. [Unter der Presse.

Tanzkunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der Tanzkunst.** Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Von Bernhard Klemm. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 78 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2

Telegraphie. Fünfte Auflage. — **Katechismus der elektrischen Telegraphie.** Von L. Galle. Fünfte, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Dr. K. Ed. Zetzsche. Mit 226 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 2. 40

Turnkunst. Vierte Auflage. — **Katechismus der Turnkunst.** Von Dr. M. Kloss. Vierte, vermehrte nnd verbesserte Auflage. Mit 99 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 50

Uhrmacherkunst. Zweite Auflage. — **Katechismus der Uhrmacherkunst.** Anleitung zur Kenntniß, Berechnung, Construction und Behandlung der Uhrwerke jeder Art. Von Friedrich Herrmann. Zweite, vermehrte u. verbess. Auflage. Mit 57 in den Text gedr. Abbild. Mk. 1

Unterricht. Zweite Auflage. — **Katechismus des Unterrichts und der Erziehung.** Von Dr. C. F. Lauckhard. Zweite, verbesserte u. vermehrte Auflage. Mit 40 in den Text gedruckten Abbild. Mk. 1. 20

Versicherungswesen. — **Katechismus des Versicherungswesens.** Von Oscar Lemcke. Mk. 1. 50

Verskunst. — **Katechismus der deutschen Verskunst.** Von Dr. Roderich Benedix. Mk. 1

Völkerrecht. — **Katechismus des Völkerrechts. Mit Rücksicht auf die** Zeit- u. Streitfragen d. internat. Rechtes. Von A. Bischof. Mk. 1. 20

Volkswirthschaftslehre. Zweite Auflage. — **Katechismus der Volkswirthschaftslehre.** Ein Unterrichtsbuch in den Anfangsgründen der Wirthschaftslehre. Von Dr. Hugo Schober. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mk. 2. 40

Waarenkunde. Vierte Auflage. — **Katechismus der Waarenkunde.** Von E. Schick. Vierte, von Dr. G. Heppe neu bearbeitete Auflage. Mk. 2. 40

Wechselrecht. Zweite Auflage. — **Katechismus des allgemeinen deutschen Wechselrechts.** Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen Wechselordnung. Von Karl Arenz. Zweite, vermehrte u. verbesserte Auflage. Mk. 1

Weinbau. Zweite Auflage. — **Katechismus des Weinbaues.** Von Fr. Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 38 in den Text gedruckten Abbildungen. Mk. 1. 20

Weltgeschichte. — **Katechismus der Allgemeinen Weltgeschichte.** Von Theodor Flathe. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Uebersicht. Mk. 2. 40

Ziergärtnerei. Vierte Auflage. — **Katechismus der Ziergärtnerei,** oder Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht. Von H. Jäger. Vierte, vermehrte u. verbesserte Auflage. Mit 69 in den Text gedr. Abbildungen. Mk. 2

Zoologie. — **Katechismus der Zoologie.** Von Prof. C. Giebel. [In Vorbereitung.

Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Katechismus der Aesthetik.

Katechismus

der

Aesthetik.

Belehrungen

über die

Wissenschaft vom Schönen und der Kunst.

Von

Robert Prölß.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1878

Vorwort.

Ich bin bei der vorliegenden Darstellung weder von einem der schon vorhandenen ästhetischen Systeme ausgegangen, noch habe ich selbst ein eigenes aufzustellen beabsichtigt. Mir schien es wünschenswerther, sowohl mich selbst, als auch Diejenigen, welche Aufklärung von mir erwarten, von der damit verbundenen Enge frei zu halten. Wie ich mich der Untersuchung meines Gegenstandes mit möglichster Freiheit und Unbefangenheit zuwenden wollte, so lag es mir auch am Herzen, diese dem Leser zu wahren, damit er die hier etwa dargebotenen Ergebnisse in selbständiger Weise für sich fruchtbar zu machen vermöchte. Da aber die Aesthetik nur Bedeutung für das geistige Leben des Menschen hat, so hielt ich es auch für geboten, vorzugsweise die Thatsachen und Verhältnisse, auf denen dieses beruht und aus denen dieses besteht, und zwar um so eingehender, der Betrachtung zu unterziehen, je weniger die Lehrbücher sonst diesen Theil der Untersuchung berücksichtigen; wogegen ich ihn zum Ausgangspunkt und zur

Grundlage meiner ganzen Darstellung machte. Bei der Knappheit des mir vergönnten Raumes würde diese selbst dann keine erschöpfende sein können, wenn auch ihr Gegenstand überhaupt zu erschöpfen wäre. Mir wird es genügen, wenn es mir gelungen sein sollte, dem Leser die leitenden Gesichtspunkte zu eigener weiterer Aufhellung von Gebieten zu geben, in deren Dunkel sich die Aesthetik verliert.

Dresden, im Mai 1878.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Einleitung.

Erster Theil.

Die Aesthetik im Allgemeinen.

Erster Abschnitt.

Von den seelischen Voraussetzungen der ästhetischen Wirkungen.

Zweiter Abschnitt.

Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur.

A. Von den ästhetischen Verhältnissen der reinen Natur.

1. Die unorganische Natur.

a. Die sichtbaren Erscheinungen.

b. Die hörbaren Erscheinungen.

2. Die organische Natur.

Die ästhetischen Erscheinungen des pflanzlichen Lebens.

a. Die sichtbaren Erscheinungen.

Seite

Dritter Abschnitt.

Von der künstlerischen Thätigkeit.

Zweiter Theil.

Die Künste.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst im Allgemeinen.

Zweiter Abschnitt.

Die einzelnen Künste.

A. Die wesentlich in räumlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gesichtssinn zuwendenden oder bildenden Künste.

1. Die Architektur oder Baukunst.

Katechismus der Aesthetik.

Einleitung.

§ 1. Allgemeiner Begriff der Aesthetik. Historische Entwickelung desselben.

Der Begriff ist immer etwas von der inneren oder der äußeren Erfahrung, sei es unmittelbar oder nur mittelbar, Abgeleitetes; daher er, wie diese, auch einer Entwickelung fähig und hierbei auf sie verwiesen ist. Je größer das Gebiet der Erscheinungen, das ein Begriff umfaßt, desto reicher wird diese Entwickelung sein, und es ist immerhin möglich, daß er mit ihr sich auch selbst noch erweitert. Dies gilt unter Anderem von dem Begriff der Aesthetik. Nicht zu allen Zeiten hat man darunter dasselbe verstanden. Schon lange ehe von ästhetischen Begriffen die Rede war, sind Untersuchungen angestellt worden, die man heute mit diesem Namen bezeichnen würde. Mit der Entwickelung ihres Begriffes hat das Gebiet der Aesthetik sich aber selbst noch erweitert. Man ist bei seiner Darstellung jetzt Manches mit einzubeziehen genöthigt, was man früher unberücksichtigt lassen konnte. Selbst noch heute ist aber ihr Begriff weder ein abgeschlossener, noch ein abzuschließender. Vielmehr hat die Aesthetik darunter gelitten, daß man sie lange als Theil solcher philosophischer Systeme zu behandeln versuchte, die man schon völlig zum Abschluß gebracht zu haben glaubte. Es wurde hierdurch etwas Dogmatisches in sie hineingetragen, was ihr das Ansehen einer Geheimlehre gab, die nur den Auserwählten zugänglich schien, das aber, je dunkler es war, um so mehr Gläubige anzog, wenngleich es nur Wenige aufklärte. Zu keiner Zeit wird jedoch selbst noch die erschöpfendste Darstellung diesen Begriff ganz zu entwickeln vermögen, sondern immer nur soweit, als es dem

jeweiligen Stande der Erkenntniß der Natur und des menschlichen Geistes, sowie dem bis dahin vorliegenden Entwickelungsgange der Künste entspricht. Denn von der Entwickelung, welche man auf diesen drei Gebieten zu beobachten hat, ist auch die des Begriffs der Aesthetik mit abhängig. Zwar wird wohl immer die Kunst als das dafür wichtigste erscheinen, nur daß sie selbst wieder die Natur zur Voraussetzung hat. Und wenn andererseits auch schon von letzterer ästhetische Begriffe ableitbar sind, so scheint es doch erst einer bestimmten Entwickelung der Kunst bedurft zu haben, ehe an eine wissenschaftliche Behandlung solcher Begriffe zu denken war.

Wie wichtig demnach die Erkenntniß des Verhältnisses, in welchem die Kunst und die einzelnen Künste zur Natur stehen, für die Entwickelung des Begriffes der Aesthetik aber auch ist, so ist es die des menschlichen Geistes kaum minder. Denn, was wir ästhetisch nennen, hat zuletzt doch nur in Bezug auf ihn eine Bedeutung. Nicht was ein Gegenstand im Zusammenhange des Wirklichen ist, sondern nur, was von ihm für den betrachtenden Geist in die Anschauung fällt, kann überhaupt von einer ästhetischen Bedeutung und auch nur für ihn von einer solchen Bedeutung sein. Daher die Kunst bei Darstellung eines Gegenstandes von allen übrigen Verhältnissen, als denen, welche reine Anschauung vermitteln, absehen kann, weil sie ästhetisch interesselos sind, ja von ihnen sogar absehen muß, falls sie die ästhetischen Wirkungen desselben beeinträchtigen sollten. Wogegen auch wieder das, was einem Gegenstande seine ästhetische Bedeutung giebt, interesselos und unmittelbar ohne Bedeutung für das erscheint, was er noch sonst im Causalzusammenhange der wirklichen Dinge ist, wie er ja überhaupt nur für und, wie sich noch zeigen wird, in bestimmtem Sinne erst durch den betrachtenden Geist und außer ihm nichts ist. Weshalb es für eine angemessene Entwickelung des Begriffes der Aesthetik vor Allem geboten erscheint, zu untersuchen: warum und wodurch Sinnesanschauungen nur grade für ihn von ästhetischer Bedeutung sind und sein können.

Erster Theil.

Die Aesthetik im Allgemeinen.

Erster Abschnitt.

Von den seelischen Voraussetzungen der ästhetischen Wirkungen.

§ 2. Die Sinnesvorstellungen. Subjective und objective Seite derselben.

Ohne Sinneseindruck keine Vorstellung, ohne Vorstellung kein Bewußtsein. Es giebt zwar eine Menge Vorstellungen, welche unmittelbar auf keinem, oder doch auf keinem äußeren Sinneseindruck beruhen, mittelbar ist es aber immer der Fall. Denn theils sind diese Vorstellungen nur Wiederholungen solcher, denen unmittelbar äußere Sinneseindrücke zu Grunde lagen, d. i. reproducirte Sinnesvorstellungen, theils sind sie von ihnen doch abgeleitet, wie die Begriffe. Wohl giebt es auch andererseits Thatsachen des Bewußtseins, die man überhaupt nicht als Vorstellungen anspricht. Es beruht dies aber entweder darauf, daß man das jeder Vorstellung zu Grunde liegende, zwischen dem Vorstellenden und dem Vorgestellten bestehende Verhältniß nicht unterscheidet oder nicht zu unterscheiden vermag. Oder es sind wirklich Thatsachen anderer Art, nur daß auch sie zu ihrem Entstehen wieder Sinnesvorstellungen im Bewußtsein voraussetzten.

Was nun das Erste betrifft, so werden wir nämlich durch jede unserer Sinnesvorstellungen nicht nur in ein bestimmtes Verhältniß, sondern auch in einen bestimmten Zustand versetzt, und nur dieser letztere wird unmittelbar und zwar als Empfindung wahrgenommen. Muß ich doch meiner in einer durch meine

Vorstellung bestimmten Weise selbst inne werden, um von ihr überhaupt irgend etwas erfahren zu können. Wogegen jenes Verhältniß zu diesem Zweck von mir erst noch aufgefaßt werden muß. So lange dies aber nicht geschieht und ich mich daher auch noch nicht von dem Vorgestellten unterscheide, muß dieses, weil ununterschieden, schlechthin in jene Empfindung, in jenen Zustand mit fallen, so daß unmittelbar von meiner Vorstellung nichts von mir wahrgenommen werden kann, als was sich von ihr als Empfindung offenbart, gleich viel ob das Vorgestellte selbst wieder eine Empfindung oder ein freies Object ist, d. h. ob ich meiner in dem Object der Vorstellung selbst wieder inne werde oder nicht.

Es ergiebt sich hieraus, daß unsere Sinnesvorstellungen unmittelbar, d. i. bevor das ihnen zu Grunde liegende Verhältniß von Subject zu Object von uns aufgefaßt worden, sich uns immer nur als Empfindungen offenbaren können, woraus einige Denker geschlossen haben, daß die Sinneseindrücke unmittelbar überhaupt keine Vorstellungen, sondern nur Empfindungen bedingen, die Vorstellungen aber erst nachträglich und zwar ursprünglich auf erfahrungsmäßigem, später jedoch auf gewohnheitsmäßigem Wege zu Stande kämen. Sonderbarerweise sind fast alle neueren Naturforscher dieser Ansicht beigetreten, obschon gerade sie sich doch immer auf die Sinneswahrnehmung als letzte Instanz berufen, was sie sicher nur thun dürften, falls diese Sinneswahrnehmung durchweg auf einem streng gesetzmäßigen Vorgang beruhte, auf welchen die Irrthümer unserer Erfahrung, d. i. also auch unserer Urtheile, von keinerlei Einfluß wären. Während nun solche Irrthümer nachweislich bei aller erfahrungsmäßigen Thätigkeit vorkommen, insbesondere auch bei der Beurtheilung der in unseren Sinnesvorstellungen dargebotenen Verhältnisse, erscheinen sie dagegen bei dem Zustandekommen der Sinnesvorstellungen der allerverschiedensten, ja selbst noch der geistig beschränktesten Menschen vollständig ausgeschlossen; was nur daraus erklärbar, daß letztere eben in einer von unserer Erfahrung ganz unabhängigen, streng gesetzmäßigen Weise zu Stande kommen.

Was nun die oben erwähnten, von den Vorstellungen wirklich noch zu unterscheidenden Thatsachen des Bewußtseins betrifft, so bestehen sie einzig aus den, ebenfalls in der Form von Empfindungen in dasselbe eintretenden Thätigkeiten der Seele, unter der hier nur dasjenige verstanden sein soll, was seiner in uns bewußt wird und insofern es seiner eben bewußt wird, gleichviel, was es noch sonst etwa sein möchte. Es giebt aber, wie ich urtheile, überhaupt nur vier verschiedene Grundthätigkeitsweisen der Seele: 1) die vorstellende, d. i. die dem Bewußtsein die Objecte gebende Thätigkeit, 2) die die Thatsachen des Bewußtseins und deren Verhältnisse auffassende Thätigkeit, 3) die die letzteren verändernde Thätigkeit und endlich 4) den sie alle wieder bestimmenden Willen. Von diesen vier Thätigkeitsweisen, aus deren Wechselwirkung, wie ich urtheile, alle übrigen Thätigkeitsformen der menschlichen Seele hervorgehen, fallen nur die drei letzten, nicht aber die vorstellende Thätigkeit ins Bewußtsein, was schon allein die Behauptung eines erfahrungsmäßigen Zustandekommens der Sinnesvorstellungen widerlegen sollte, da alle erfahrungsmäßigen Thätigkeiten, wie das Wort schon besagt, wenigstens theilweise in das Bewußtsein fallen müssen.

Die auffassende und die verändernde Thätigkeit der Seele, welche immer nur als Triebe in das Bewußtsein eintreten, setzen aber, weil Gegenstände der Thätigkeit, auch Vorstellungen voraus; der Wille, dessen Form eine zwecksetzende und die übrigen Thätigkeiten hierdurch bestimmende ist, nicht nur diese, um sie ihnen zum Zweck setzen zu können, sondern auch noch die Thätigkeiten selbst, denen er sie zum Zweck setzt.

Es ist demnach nicht zu bezweifeln, daß die Sinnesvorstellungen die ersten Thatsachen, ja die Quelle des Bewußtseins sind, und ohne sie die übrigen Thätigkeiten der Seele nie darin aufzutreten, daher sich auch niemals zu entwickeln vermöchten.

Damit aber das Object einer Vorstellung zum Gegenstande einer Thätigkeit gemacht werden kann, muß es sich dem Subjecte nicht nur, wie das Wort schon besagt, in einem räumlichen, sondern auch in einem zeitlichen Verhältnisse darstellen, weil alle Thätigkeit in der Zeit verläuft. Daß dies bei all unseren Vor-

stellungen wirklich der Fall, ergiebt sich schon daraus, daß sie auch selber auf einer Thätigkeit der Seele beruhen. Alle unsere Sinnesvorstellungen stellen sich also zugleich in Verhältnissen dar, die sowohl räumliche, wie zeitliche sind, nur daß für die Auffassung derselben bald die einen, bald die anderen von größerer Bedeutung sein können.

Objecte, die sich dem Vorstellenden nur in zeitlich räumlichen Verhältnissen darstellen, erscheinen demselben aber unmittelbar durch nichts verbunden. Er findet sich frei von ihnen, sie frei von sich und muß sie daher als freie Objecte ansprechen — sie sind für ihn nur in der Anschauung da. Es giebt aber Objecte, die sich dem Subjecte, insofern es sich seiner auch in ihnen noch selbst wieder inne wird, nicht als freie Objecte, sondern als Empfindungen, daher ganz unmittelbar in einem Verhältnisse innerer Verbundenheit oder Ursächlichkeit darstellen, aus welchem das Subject also auch ganz unmittelbar inne wird, daß, und in welcher Form es sich durch diese Objecte in einen bestimmten Zustand versetzt findet. Es ist schwer begreiflich, wie man diesen Thatsachen gegenüber an ein erfahrungsmäßiges Zustandekommen der Sinnesvorstellungen denken konnte, da es ganz unerfindlich bleibt, aus welchem Grunde die Objecte einzelner Vorstellungen dann immer nur als Empfindungen und für gewöhnlich in den räumlichen Verhältnissen der sie vermittelnden Sinnesorgane, andere dagegen als freie Objecte und in wesentlich anderen Verhältnissen wahrgenommen werden sollten.

Was nun den Einfluß des Willens betrifft, welcher bei allen erfahrungsmäßigen Thätigkeiten eine so große Rolle spielt, so ist er in Bezug auf die vorstellende Thätigkeit nur ein beschränkter und niemals ein unmittelbarer. Die Meisten von uns werden aus eigener Erfahrung wissen, wie schwer es uns wird, unsere Sinnesvorstellungen in einer durch ihn bestimmten Weise zu reproduciren, wogegen die von ihm unbeeinflußte Reproduction derselben unter Umständen, wie z. B. im Traum, doch so leicht von Statten geht. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß hierzu die Anlage bei verschiedenen Menschen eine verschiedene ist und in verschiedener Weise ausgebildet werden kann, da hierauf sogar

ein Theil des künstlerischen Vermögens beruht. Es ist selbst wahrscheinlich, daß der Mensch ursprünglich einen viel größeren Einfluß des Willens auf die Reproduction der Sinnesvorstellungen besaß (was wir wohl auch bei den höheren Thieren anzunehmen haben), denselben aber allmählich mit der wachsenden Bedeutung, welche die Begriffe für sein Bewußtsein gewannen, verlor.

Dagegen scheint es, als ob die beiden anderen Thätigkeiten immer nur erst unter Hinzutritt des Willens zu einer Aeußerung gelangen könnten, wobei es eben so wohl möglich, daß der Trieb mächtiger ist, als der Wille, und diesen mit sich fortreißt, als daß umgekehrt der Wille mächtig genug ist, den Trieb nach seinen Zwecken zu bestimmen. Der Trieb dieser Thätigkeiten selbst scheint aber stets durch den Zustand bedingt, in welchen das Subject des Bewußtseins sich durch seine Vorstellungen gesetzt findet und welcher abhängig ist von der Bedeutung, welche die einzelnen Vorstellungen im Verhältniß zu den übrigen jeweiligen Thatsachen des Bewußtseins erlangen.

Zwischen die Vorstellungen, auf die sich der Wille bei seiner zwecksetzenden Thätigkeit verwiesen findet, und zwischen den Trieb dieser Thätigkeiten gestellt, die beide mit strenger Gesetzmäßigkeit in das Bewußtsein eintreten, erscheint er auch selbst wieder ganz an die Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs gebunden. Es ist seiner Freiheit nur ein kleiner Spielraum vergönnt. Als Thatsache des Bewußtseins ist diese gleichwohl für dessen Entwickelung von größter Bedeutung, da wir nur hierdurch zu dem Begriff des Gegensatzes von Freiheit und Nothwendigkeit gelangen und auf dieser Freiheit alle Zweckmäßigkeit unseres Thuns und alle Cultur-, mithin auch alle Kunstentwickelung beruht. Es ist hierbei gleichgültig, ob, wie einige Physiologen behaupten, die Aeußerungen des Willens nur auf der Auslösung sogenannter Spannkräfte beruhen und sich hierdurch zuletzt ebenfalls nur als ein Ergebniß des ursächlichen Zusammenhangs darstellen. Das Bewußtsein der Freiheit bleibt darum nicht weniger eine Thatsache. Auch ist es eine durch nichts gerechtfertigte Behauptung, daß die Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs der

Willensfreiheit eine unübersteigliche Schranke setze. Vielmehr ist einleuchtend, daß alle Zweckmäßigkeit des Thuns, worin sich doch vornehmlich die Freiheit des Willens zu äußern vermag, und das gleichzeitige Verfolgen der mannigfaltigsten Zwecke von Seiten unzähliger Individuen — die Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs zur unerläßlichen Voraussetzung hat, ja hierdurch allererst möglich wird. Wie denn unter Zweckmäßigkeit niemals etwas Anderes zu verstehen ist, als die auf die Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs bezogene und mit ihr in Uebereinstimmung gebrachte Freiheit des Willens. — Wenn es wahr wäre, daß die Erforschung des ursächlichen Zusammenhangs durch die Erfahrungswissenschaften erweise, daß überall nur die Nothwendigkeit herrsche und herrschen könne und daher ein Einfluß des Willens auf diesen Zusammenhang völlig ausgeschlossen sei, so würden ihre Bemühungen, falls sie dann überhaupt noch denkbar wären, doch nur sehr müßige sein. In Wahrheit ergiebt sich aber aus ihnen nur, daß die Willensäußerungen des Menschen ganz an den ursächlichen Zusammenhang verwiesen sind und alle Zweckmäßigkeit unseres Thuns an ihn gebunden ist. Daher ihre Bemühungen eben darauf gerichtet sind, die Gesetze dieses Zusammenhangs mehr und mehr zu erforschen, um die Zweckmäßigkeit unseres Thuns nach allen Richtungen hin zu erweitern und zu steigern.

Die Bedeutung, welche hiernach die Sinnesvorstellungen für die ganze Entwickelung des Bewußtseins haben, wird aber wohl zu berücksichtigen sein, um die Bedeutung der ästhetischen Wirkungen für das geistige Leben richtig beurtheilen und schätzen zu können.

§ 3. Von der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen.

Die Sinnesvorstellungen zerfallen, wie ich oben schon andeutete, nach dem Verhältnisse, in dem sich die Objecte derselben dem Subjecte darstellen, in Empfindungs- und in freie Objectvorstellungen. Nach der verschiedenen Natur des Mediums aber, in dem dieses geschieht, in Gefühls-, Geschmacks-, Geruchs-, Gesichts- und Gehörsvorstellungen. Da diese fünf verschiedenen

Arten der Sinnesvorstellungen durch verschiedene Sinnesorgane vermittelt werden und auf verschiedene äußere Eindrücke erfolgen, so hat dies zur Annahme fünf verschiedener Sinnesgebiete geführt.

Von diesen fünf Sinnen erscheint der Gefühlssinn, wie er der Grundsinn des ganzen thierischen Lebens ist, auch in vieler Beziehung noch als der Grundsinn des Menschen. Er tritt nicht nur vor allen anderen Sinnen in seinem Bewußtsein auf, sondern seine Erscheinungen sind auch denen aller übrigen Sinne associirt, die bei ihrer Thätigkeit mehr oder minder auf ihn verwiesen sind. Auch ist bei der Controle, welche die Sinne wechselseitig auf einander ausüben, ihm die wichtigste Rolle zuertheilt. Ueber die hauptsächlichsten Lageverhältnisse der Dinge, über das Oben und Unten, über die Wirklichkeit der Sinneserscheinungen ist sein Aufschluß immer entscheidend.

Es entspricht dieser Stellung des Gefühlssinns, daß nur er es ist, welcher, und zwar schon auf den tieferen Stufen des animalen Lebens, wo er das Bewußtsein noch allein zu vermitteln hat, in seinen Erscheinungen den obenerwähnten Gegensatz von Empfindungs- und freien Objectvorstellungen darbietet. Daher wir einen subjectiven von einem objectiven Gefühlssinn unterscheiden und jenem die Gemeingefühls- und die Wärmegefühlsvorstellungen, diesem die Bewegungsgefühls- und die Tastvorstellungen zuweisen, von denen die ersten vorzugsweise dem leiblichen Leben, die anderen aber dem geistigen Leben dienen. Der Gefühlssinn kann daher schon allein, ja er allein kann sogar fast ausschließlich eine unmittelbare Anschauung von dem Gegensatze einer Innen- und einer Außenwelt vermitteln. Die letztere ist zwar gegen die des Gesichts außerordentlich beschränkt und unbestimmt, gleichwohl ist es nur er, der uns ganz unmittelbar durch die Verhältnisse, in denen die verschiedenen Objecte seines Gebiets zu einander und zu dem Subjecte des Bewußtseins stehen, so wie durch das räumliche Zusammenfallen einzelner dieser verschiedenen Objecte (Empfindungen und freier Objecte) eine Anschauung von etwas giebt, das wir gehalten sind zugleich als etwas außer uns Seiendes und als etwas uns Zugehöriges anzusprechen, also von unserer eigenen Körperlichkeit. Auch die

übrige Außenwelt stellt sich auf diesem Gebiete immer nur insoweit dar, als sie mit letzterer unmittelbar oder doch mittelbar in Berührung kommt. Ihre Gegenstände erscheinen dann zwar als freie Objecte, jedoch, wahrscheinlich in Folge des gleichen Mediums, in einer Art von causaler Verbundenheit, wennschon nicht unmittelbar mit dem Subjecte, wohl aber mit Gemeingefühlsempfindungen der sie tastenden Organtheile.

Grade diese Verhältnisse, welche den freien Objecten dieses Gebiets etwas Gebundenes geben, sind es nun auch, welche uns andererseits in einem zwar nur beschränkten Umfange einen unmittelbaren Aufschluß von dem ursächlichen Zusammenhange der Dinge gewähren, daher der Gefühlssinn, besonders das Bewegungs- und das Tastgefühl, sowohl für die Zweckmäßigkeit unserer körperlichen Bewegungen überhaupt, als insbesondere noch für die aller nach außen gerichteten Thätigkeiten, daher auch für die künstlerische Technik, von der allergrößten Bedeutung ist.

Im Gegensatze zu dem Gefühlssinn, als dem Grundsinne des Menschen, hat man die übrigen Sinne mit dem Namen der höheren Sinne bezeichnet. Von ihnen stehen Geschmack und Geruch, welche, nach meinem Dafürhalten, nur Empfindungsvorstellungen vermitteln, im Gegensatz zu Gesicht und Gehör, welche ausschließlich freie Objectsvorstellungen darbieten. Gleich dem subjectiven Gefühlssinn dienen jene vorzugsweise dem leiblichen Leben, diese aber, entsprechend der objectiven Seite dieses Sinnes, dem geistigen Leben. Und während die Objecte des Gesichts und Gehörs von größter Bestimmtheit sind und die mannigfaltigsten, feinsten Verhältnisse an sich darbieten, sind die Objecte des Geschmacks und Geruchs und besonders deren Verhältnisse meistens sehr unbestimmt. Durch das räumliche Zusammenfallen derselben mit Objecten des objectiven Gefühlssinns wird aber auch der Charakter des Verhältnisses, in welchem sie zu dem Subjecte stehen, so unsicher und schwankend, daß sie von Vielen zu den freien Objectvorstellungen gezählt worden sind. Wenn dieses zur Zeit noch eine offene Frage sein sollte, so würde deren Beantwortung, wie sie auch ausfiele, für die mir vorliegende Aufgabe doch von keiner Bedeutung sein.

Dagegen sind Gesicht und Gehör für die geistige Entwickelung des Menschen von größter Wichtigkeit, wie man ihnen ja auch den Namen der geistigen Sinne gegeben hat. Wenn hierzu die Mitwirkung des Gefühlssinns auch unentbehrlich erscheint, so würde dieser allein doch niemals zu einer höheren geistigen, noch zu irgend einem höheren Grad der Culturentwickelung hinführen können.

Der Gesichtssinn vermittelt vorzugsweise die Anschauung der Außenwelt und der räumlichen Verhältnisse, die weitaus von der größten Mannigfaltigkeit und Feinheit sind. Auch erscheint auf keinem anderen Sinnesgebiete das Unterscheidungsvermögen des Menschen gleich ausgebildet; weshalb man, wo es sich bei der Beurtheilung der Verhältnisse anderer Sinnesgebiete um eine genauere Feststellung handelt, dieselben auf das sichtbare Medium zu übertragen sucht.

Der Gehörsinn vermittelt dagegen vorzugsweise die Anschauung zeitlicher Verhältnisse. Die innere Welt des Bewußtseins, die Bewegungen, Vorgänge, Empfindungen und Gedanken der Seele sind es hauptsächlich, welche sich durch das Medium dieses Sinnes zur Darstellung bringen und offenbaren lassen. Noch in einem engeren Sinne als der Gesichtssinn darf daher er als Culturſinn bezeichnet werden. Denn die Natur bietet ihm wenig und wie in seinem Medium die wichtigste, weil grundlegende Culturerscheinung, die Sprache, den unmittelbarsten und vollkommensten sinnlichen Ausdruck erlangt, so sind auch die wichtigsten Erscheinungen seines Gebiets lediglich durch die Cultur erst entstanden.

Stehen hiernach Gesicht und Gehör in einem bestimmten Gegensatz zu einander, so findet doch andererseits zwischen ihnen eine überaus enge Wechselbeziehung statt, so sind sie doch vielfach bestrebt, sich in ihren Erscheinungen mit einander zu verbinden und einander zu ergänzen. So läßt sich die Lautsprache auf ein sichtbares Medium übertragen, sie wird zur Schriftsprache und findet in dieser für das, was ihr mangelt, Ersatz und Ergänzung. Andererseits ist selbst noch das heimliche Lesen der letzteren wieder nichts als eine Zurückübertragung

auf jene, als ein heimliches Sprechen. Ebenso wirkt die sich dem Gesichtssinn zuwendende Mimik mit der dem Gehörsinn sich zuwendenden Rede und mit dem Gesange in wechselseitiger Ergänzung zusammen, worauf unter Anderem die Kunst des dramatischen Darstellers und Sängers beruht.

In einer ähnlichen Wechselwirkung stehen Geschmack und Geruch, stehen das Bewegungsgefühl und das Tastgefühl, steht überhaupt der Gefühlssinn mit allen übrigen Sinnen.

§. 4. Aesthetische Bedeutung der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen. Gesicht und Gehör, als die einzigen Sinne, welche unmittelbar Anschauungen von ästhetischer Bedeutung vermitteln können.

Die Bedeutung der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen für das geistige Leben des Menschen überhaupt ist in dem Vorausgegangenen zum Theil schon berührt worden. Hier aber entsteht uns die Frage: ob diese Verschiedenheit auch eine ästhetische Bedeutung hat?

Die Uebereinstimmung in dem Verfahren der Natur, die Eindrücke der Außenwelt in einer bestimmten Sonderung auf den menschlichen Geist einwirken zu lassen, mit dem Verfahren der Kunst, welche in dieser Sonderung durch geistige Abstraction noch viel weiter geht, muß schon allein dafür sprechen. Wie außerordentlich wichtig für die ästhetische Betrachtung, welche wie wir gefunden nur reine Sinnesanschauung und zwar nur solche Anschauung fordert, die für das geistige Leben von Bedeutung ist, muß nicht allein die Trennung der vorzugsweise dem leiblichen Leben dienenden Sinne von den dem geistigen Leben dienenden, muß nicht die Sonderung derjenigen Eindrücke, welche Empfindungsvorstellungen bedingen, von denen, welche freie Objectvorstellungen auslösen, sein. Denn nur diese stellen sich in den hierzu geeigneten Verhältnissen dar; die Empfindungsvorstellungen aber in solchen, welche niemals reine Anschauung vermitteln, sondern gerade durch Verhältnisse einer ganz anderen Art (die causalen Verhältnisse) von Bedeutung sind. Je größer diese Bedeutung dann aber ist, um so störender wird sie für die ästhetische Betrachtung, weil sie die Anschauung umsomehr trüben und beeinträchtigen muß. Woraus sich ergiebt,

daß eine Anschauung, um rein sein zu können, auch frei sein muß. Für die ästhetische Betrachtung können also nur diejenigen Verhältnisse von Wichtigkeit sein, welche sich an den Objecten von freien Sinnesvorstellungen darbieten. Doch auch sie nur insofern, als die mit ihrer Auffassung verbundenen Empfindungen für das geistige Leben des Menschen von einer bestimmten Bedeutung sind.

Allen diesen Forderungen können nun aber blos die Vorstellungen der beiden geistigen Sinne entsprechen. Zwar spricht man wohl auch von der Schönheit eines Geruchs; allein schon die große Unbestimmtheit der sich an den Objecten desselben darbietenden Verhältnisse, wenn nicht der völlige Mangel an diesen, sollte beweisen, daß es sich hier nur um die falsche Anwendung eines ästhetischen Begriffs handeln kann. Selbst wenn Geschmack und Geruch zu den objectiven Sinnen gehörten, würde ihre Gebundenheit an die leibliche Sphäre des Menschen jedes ästhetische Interesse an ihren Erscheinungen ausschließen. Neben der Unbestimmtheit dieser Erscheinungen und ihrer Verhältnisse ist dies der Grund, warum selbst noch die Anschauung, welche der objective Gefühlssinn vermittelt, von keiner ästhetischen Bedeutung ist; wie denn die Medien dieser drei Sinnesgebiete niemals zu Medien einer künstlerischen Darstellung gemacht werden konnten.

Anschauung im strengen Sinne des Wortes könnte eigentlich nur der Gesichtssinn gewähren. Auch haben verschiedene Denker die Kunst ausschließlich auf sein Gebiet, auf die bildenden Künste, einschränken wollen. Daß der Begriff der Anschauung nur erst von ihm auf die andren Sinnesgebiete übertragen worden, ist kaum zu bezweifeln. Im weiteren Sinne aber versteht man darunter Alles, was sich dem Geiste auf Grund räumlich-zeitlicher Verhältnisse in eben solchen Verhältnissen darstellt.

Anschauung im ästhetischen Sinne vermitteln aber einzig das Gesicht und das Gehör. Daher es nur Künste giebt, die sich entweder blos an dieses, oder blos an jenes oder auch an beide zugleich wenden; woraus denn erhellt, daß auch die Verschiedenheit der beiden geistigen Sinne und deren Wechselbeziehung zu einander nicht ohne ästhetische Bedeutung ist.

§ 5. Bedeutung des Gefühlssinns für die ästhetischen Wirkungen.

Wenn die subjectiven Sinne für das geistige Leben des Menschen auch unmittelbar nur von untergeordneter Bedeutung, gewiß aber von keiner ästhetischen sind, so können sie doch mittelbar die ästhetischen Wirkungen der beiden geistigen Sinne sowohl begünstigen und steigern, als beeinträchtigen und abschwächen, da sie von großem Einfluß auf das sind, was wir Stimmung und Lebensgefühl nennen. Denn es bedarf keiner weiteren Ausführung, daß ein unterdrücktes Lebensgefühl die Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke außerordentlich zu vermindern, und daß umgekehrt ein erhöhtes Lebensgefühl dieselben eben so sehr zu steigern im Stande ist. Wie anders erscheint eine Landschaft, wenn eine erfrischende, wohlige Luft uns umweht, als wenn die dumpfe Schwüle eines Gewittertages schwer auf uns lastet.

Von einer größeren Bedeutung ist (wie ich oben schon andeutete) der objective Gefühlssinn aber noch für die, ästhetische Wirkungen beabsichtigenden künstlerischen Thätigkeiten, obschon auch er unmittelbar derartige Wirkungen nicht auszuüben vermag. Wie an jedem ästhetischen Genusse ist nämlich bei aller künstlerischen Thätigkeit zugleich das Sinnen- und das Geistesleben des Menschen betheiligt. Es ist jedoch eben so wenig möglich, ganz zu unterscheiden, was hiervon dem einen oder dem anderen zukommt, als der künstlerische Gedanke völlig von seiner technischen Ausführung im Kunstwerk zu trennen ist. Das geistige Moment ist auch noch an dieser so vielfach betheiligt, daß selbst die künstlerische Technik nur bis zu einem bestimmten Grade gelehrt werden kann und die technische Ausführung eines Werkes schon zum Theil der geistigen Thätigkeit, dem inneren künstlerischen Gestalten zufällt.

Wie aber das Verhältniß beider zu einander in den verschiedenen Künsten ein sehr verschiedenes ist, so ist dies auch mit der Betheiligung des Gefühlssinns an der künstlerischen Thätigkeit der Fall. Sie ist um so geringer, je mehr der künstlerische Theil der Technik dem inneren Gestalten des Geistes zufällt, sie ist um so größer, je mehr umgekehrt der gestaltende Geist auch

an der äußeren Technik betheiligt ist. So lange sich Dichter und Componisten in Bezug auf die Ausführung ihrer Werke an der Niederschrift derselben genügen lassen, bleibt der Gefühlssinn an ihrer künstlerischen Thätigkeit unbetheiligt, denn mit dieser hat die Technik des Schreibens eigentlich gar nichts zu thun. Allein ihre Werke sind in dieser Form noch keineswegs zu ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung gekommen und grade bei denjenigen Künsten, welche nun hierfür eintreten, bei der Kunst der Instrumentisten, Sänger, Schauspieler 2c., ist der Antheil des Gefühlssinns ein um so größerer. — Bei den bildenden Künsten ist dieser Antheil fast ganz auf die Kunstfertigkeit der Hand beschränkt. Bei den in der Zeit verlaufenden Künsten wird hauptsächlich das Bewegungsgefühl der Sprachorgane, mehr oder weniger aber zugleich noch das der äußeren Glieder des Körpers dafür in Anspruch genommen.

Der Antheil des Gefühlssinns an den künstlerischen Fertigkeiten besteht wesentlich darin, daß er die Zweckmäßigkeit der dabei nöthigen körperlichen Bewegungen leitet und ganz unmittelbar eine Controle über sie ausübt, worin er noch theils durch das Auge, theils durch das Ohr unterstützt wird. Dies ist nur möglich, insofern er dem menschlichen Geiste den ursächlichen Zusammenhang dieser Bewegungen ganz unmittelbar zur Wahrnehmung bringt. Es ist dies zwar vielfach bestritten worden. Die Thatsachen sind jedoch stärker, als die dagegen aufgebrachten Gründe. Besonders hat man dagegen geltend gemacht, daß, wenn es der Fall wäre, wir aus diesen Wahrnehmungen auch wissen müßten, wie dieser Causalzusammenhang sich vollziehe — so wie, daß jene Wahrnehmungen dem wirklichen Sachverhalte, so weit er sich aus andren Thatsachen ergiebt, gar nicht entsprächen. Aber ist das nicht ebenfalls mit noch vielen andren Wahrnehmungen unsres Bewußtseins der Fall? Sehen, hören, schmecken, fühlen wir darum weniger, weil diese Thatsachen unsres Bewußtseins uns nichts davon verrathen, wodurch wir nun eigentlich sehen, hören, schmecken und fühlen? Vertrauen wir diesen Thatsachen darum weniger, weil wir auf andrem Wege erfahren, daß unsre Sensationen der wirklichen Beschaffenheit der Dinge, die sie

uns vorstellen, gar nicht entsprechen, oder daß wir sie in ganz anderen räumlichen Verhältnissen als in denen jener Dinge vorstellen? Es genügt, daß sie sich uns gerade so und nicht anders darbieten, daß diese Erscheinungen eben so, wie die wirklichen Dinge, auf einem streng gesetzlichen Vorgang beruhen, daß sie gleich ihnen an die unverrückbare Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs gebunden sind, damit wir ihnen so weit vertrauen dürfen, um bei ihrer Controle zuletzt doch wieder nur auf sie selbst verwiesen zu sein. Was aber die bestrittene Thatsächlichkeit der unmittelbaren Wahrnehmung des ursächlichen Zusammenhangs noch insbesondere betrifft, so will ich mich hier darauf beschränken, auf die Verschiedenheit in den Empfindungsverhältnissen hinzuweisen, in denen sich dieselbe Bewegung darstellt, falls sie durch äußeren Anstoß oder durch inneren Willensentschluß bestimmt wird oder falls sie eine sogenannte Reflex-, eine Mitbewegung ist.

Von großer Wichtigkeit für die Beurtheilung des Causalzusammenhangs und die Controle der nach außen gerichteten Bewegungen ist der Umstand, daß das Tast- und Bewegungsgefühl sich bis zu einer gewissen Grenze hin auf die mit den tastenden oder sich bewegenden Gliedern und Organen in Verbindung stehenden Gegenstände überträgt. Wenn man mit einem Stäbchen einen widerstandsfähigen Körper berührt, so entspricht dieser Berührung eine deutliche Tastvorstellung an der Berührungsstelle des Stäbchens, zugleich aber noch eine zweite an der Angriffsstelle des letzteren, welche jedoch nur in dem Falle wahrgenommen wird, daß die Verbindung der Hand und des Stäbchens keine ganz feste ist. Bei dem Spiel mit drei Stäbchen ist auf diese Weise eine ununterbrochene Kette ursächlichen Zusammenhangs unmittelbar wahrzunehmen. Dasselbe findet bei dem Spiel auf der Geige 2c. statt. Es ist aber nur die Unmittelbarkeit dieser und ähnlicher Wahrnehmungen, welche, indem sie uns die Zweckmäßigkeit unserer körperlichen Bewegungen zu leiten und zu überwachen gestattet, uns in unseren technischen Thätigkeiten einen oft so erstaunlichen Grad der Sicherheit, Genauigkeit und Fertigkeit erreichen läßt.

§ 6. Von der Unmittelbarkeit der ästhetischen Wirkungen. Antheil der geistigen Thätigkeiten daran.

Es ist die Frage entstanden, ob die ästhetischen Wirkungen immer ganz unmittelbar seien. Die Beobachtungen, die wir hierüber an Kindern, Erwachsenen, ja an ganzen Völkern zu machen haben, belehren uns gleichmäßig, daß dies gewiß nicht der Fall ist. Denn nicht nur zeigt sich das Kind in seinem frühesten Alter für ästhetische Eindrücke ganz unempfänglich, nicht nur entwickelt sich diese Empfänglichkeit bei verschiedenen Kindern in hohem Grade verschieden, sondern wir finden auch, daß das, was wir bei den meisten von ihnen, ja selbst noch bei vielen Erwachsenen als ästhetische Empfindungen beurtheilen, etwas von denen der künstlerisch Gebildeten noch sehr Abweichendes ist, so daß jene oft schön finden und nennen, was diese, wenn nicht gerade für häßlich, so doch für geschmacklos erklären. Auch bleibt bei vielen und oft sehr geistvollen Personen jene Empfänglichkeit lange, bisweilen auch ganz, auf nur einige Kunstgebiete oder nur auf die ästhetischen Verhältnisse der Natur beschränkt, den Einwirkungen der übrigen aber so gut wie verschlossen. So wie andrerseits die ursprünglichen Einwirkungen bestimmter ästhetischer Verhältnisse, z. B. gewisser Farbenzusammenstellungen, sowie der Form, des Schnittes eines Gewandes 2c. allmählich ihre Kraft ganz wieder einbüßen, was der Wechsel der Mode hinlänglich beweist.

Es ist also zweifellos, daß die ästhetischen Wirkungen nicht blos ein von außen bedingtes, streng gesetzmäßiges Ergebniß sind, sondern die Empfänglichkeit für die Eindrücke dieser Art, welche schon der Anlage nach eine individuell sehr verschiedene sein mag, geweckt, entwickelt und weiter ausgebildet werden kann, ja werden muß. Eben so gewiß freilich ist, daß bei allen ästhetischen Wirkungen gleichwohl ein Moment der Unmittelbarkeit obwaltet, welches jedoch stets die Thätigkeit des betrachtenden Geistes zur Voraussetzung hat und, falls es bis zu seiner letzten Quelle verfolgt wird, von einer fast verschwindenden Bedeutung für das Bewußtsein und das geistige Leben des

Menschen erscheint. Unmittelbar werden wir, wie ich schon darlegte, unserer Sinnesvorstellungen uns nur als Empfindungen bewußt. Was diese als Objecte, was sie für die Anschauung sind, kommt bei diesen Empfindungen noch nicht in Betracht. Für sie ist nur das sinnliche Medium und das Verhältniß entscheidend, in welchem sie sich dem Subjecte vorstellen, insofern sich auch dieses noch unmittelbar offenbart. Daher diese Empfindungen, wie das an neugeborenen Kindern zu beobachten ist, ungleich bedeutender sind, falls sie von Empfindungsvorstellungen und nicht von freien Objectvorstellungen herrühren.

Die Vorstellungen des Gesichtes und Gehörs haben daher anfänglich eine nur untergeordnete Bedeutung für das Bewußtsein. Sobald der Vorstellende aber beginnt, sich von den Objecten seiner Vorstellungen zu unterscheiden, was wohl immer nur möglich, indem er zugleich die Objecte seines Bewußtseins zu unterscheiden anfängt, erlangen auch sie eine bestimmtere Bedeutung für ihn und mögen als solche nun selbst wieder eine unmittelbare Wirkung auf ihn ausüben, was dann aber immer nur erst auf Grund und in Folge jener unterscheidenden Thätigkeit geschehen würde. Auch jetzt wird diese Wirkung noch von einer geringen Bedeutung sein, die immer erst zunehmen wird unter dem Einfluß der nicht blos unterscheidenden, sondern auch wieder zusammenfassenden Thätigkeit des auffassenden Geistes. Durch sie erst wird es uns möglich werden zu der Erkenntniß der mannigfaltigsten Modificationen des bloßen Unterschieds, zur Auffassung der verschiedenen Verhältnisse, in denen die einzelnen Objecte unseres Bewußtseins zu einander stehen, und die wir an ihnen zu unterscheiden vermögen, und hierdurch zu einer bestimmteren Bedeutung derselben zu gelangen. So lange der Vorstellende ein Object, und wäre es das Werk eines Raphael, nicht von anderen gleichzeitigen sichtbaren Gegenständen, noch an ihm selbst etwas unterschieden hat, werden alle die von ihm ausgehenden Farben und Lichteindrücke in einem einzigen Eindruck von einer ganz unbestimmten Bedeutung zusammenfließen, und selbst nachdem er diese Farben und Lichteindrücke von einander unterschieden, werden sie zunächst für ihn noch keine

wesentlich andere Bedeutung haben können, als etwa diejenige ist, welche die Farbenkleckse auf der Palette des Malers hervorbringen.

Dies wird genügen, um erkennen zu lassen, daß die Objecte des Bewußtseins und deren Verhältnisse erst ganz allmählich durch die fortgesetzte Thätigkeit des Geistes eine Bedeutung, daher auch eine ästhetische Bedeutung erlangen können und daß, wenn diese Objecte eine unmittelbare Wirkung und unter Anderem eine ästhetische auf den Betrachtenden ausüben, dies immer nur erst in Folge und nach Maßgabe jener Thätigkeit möglich wird.

Sowohl diese Thätigkeiten, als jene Wirkungen sind an bestimmte organische Veränderungen und Vorgänge gebunden, auf denen sie also zugleich mit beruhen. Die Physiologie hat versucht, uns über den Zusammenhang beider aufzuklären. Sie ist hierbei aber nicht selten zu weit gegangen. Denn wenn auch das geistige Leben, so weit wir es kennen, durchgehends an das leibliche gebunden erscheint, so beweist dies noch nicht, daß es selbst nichts weiter sei, als eine bloße Erscheinungsform der ihnen zu Grunde liegenden körperlichen oder materiellen Veränderungen und Vorgänge. Wenn man z. B. aus dem dem Lachen zu Grunde liegenden organischen Processe das Lächerliche erklären zu können glaubt, so hat man doch in Wahrheit das ästhetische Moment dieses letzteren noch gar nicht berührt, da das Lachen erst eine Folge des Lächerlichen, keineswegs dieses aber selbst ist. Ich kann etwas sehr lächerlich finden, ohne deshalb doch lachen zu müssen, wie mich etwas sehr tief in Trauer versetzen kann, ohne daß ich darum weinen müßte. Vielmehr erfolgt das Lachen und Weinen nur durch Reflexe der dem geistigen Leben dienenden Nervengebiete auf die des leiblichen Lebens. Daher das Lachen selbst eigentlich gar nicht als ästhetische Wirkung zu betrachten ist und mit dem Lächerlichen, das, wegen der häufigen Verbindung beider, von ihm zwar den Namen hat, gar nicht verwechselt werden sollte.

§ 7. Die auffassende Thätigkeit des Geistes. Reproduction und Association der Sinnesvorstellungen. Bildung der Begriffe und der Sprache.

Wenn die vorstellende Thätigkeit dem Bewußtsein die Objecte

giebt, so können dieselben als solche doch erst durch die auffassende Thätigkeit wahrgenommen und erkannt werden. Es ist diese Thätigkeit, welche sie und ihre Verhältnisse, sowie überhaupt alle Thatsachen des Bewußtseins erst wahrhaft zu Objecten für das letztere macht, weil sie bis dahin ununterschieden mit einander und den durch sie bedingten Empfindungen zusammenfließen. Sie äußert sich dabei, wie schon angedeutet, in zwei verschiedenen Formen, indem sie einerseits diese Thatsachen und ihre Verhältnisse von einander unterscheidet, andererseits dieselben wieder mit einander verbindet und zusammenfaßt. Insofern der Wille hieran betheiligt ist, verfährt sie dabei nach bestimmten Zwecken und, insofern sie diesen Zwecken entspricht, in zweckmäßiger Weise. Wie das Verhältniß des Unterschiedes allen anderen Verhältnissen, welche in die Anschauung fallen, zu Grunde liegt, so daß ein Object oder eine Thatsache, welche sich nicht von anderen Objecten oder Thatsachen unterscheiden läßt, auch niemals in irgend einem anderen Verhältnisse aufgefaßt werden könnte, so ist auch das Unterscheiden die ursprünglichste Form der auffassenden Thätigkeit. Der Geist unterscheidet aber nur, um das Unterschiedene zusammenzufassen, und dies in zweckmäßiger Weise thun nennt man begreifen. Die Erscheinungen des Bewußtseins kommen diesen Operationen des Geistes durch die Verschiedenheit der Verhältnisse, in denen sie zu einander stehen und die sie auch noch selbst an sich darbieten, entgegen.

Ich habe bis hierher nur diejenigen Sinnesvorstellungen ins Auge gefaßt, welche auf äußeren Sinneseindrücken beruhen und insofern auch Wirklichkeit ansprechen dürfen. Die ebenerwähnten Operationen des Geistes würden jedoch nur eine sehr untergeordnete Bedeutung erlangen können, wenn sie auf diese Vorstellungen, wie sie jeweilig auf äußeren Sinneseindruck im Bewußtsein hervortreten, eingeschränkt blieben. Nachdem aber die vorstellende Thätigkeit einmal ins Spiel gesetzt worden ist, vermag sie die, auf Grund äußerer Sinneseindrücke entstandenen Vorstellungen auch unabhängig von diesen wieder hervorzubringen oder wie man es gewöhnlich bezeichnet: zu reproduciren. Sie ist zwar hierbei an jene Vorstellungen als ihre unerläßlichen

Voraussetzungen gebunden, nicht aber an deren ursprüngliche Anordnung, Zusammensetzung, Totalität und Aufeinanderfolge; wodurch ihr ein Spielraum freier Gestaltung gegeben ist, welcher, so klein er erscheint, gleichwohl hinreicht, um den Menschen zu den Erzeugnissen und Schöpfungen der Cultur zu befähigen. Auf ihm beruht wesentlich das, was man gewöhnlich mit dem Namen der erfindenden oder schöpferischen Phantasie bezeichnet, daher auch die Kunst.

In der zweckmäßigen Benutzung dieser Freiheit wird nun die vorstellende Thätigkeit eben so sehr durch jene Operationen der auffassenden Thätigkeit gefördert, als diese durch die zweckmäßige Reproduction und Association der Sinnesvorstellungen. Denn wenn letztere auch unmittelbar auf der reflectorischen Thätigkeit des Gehirns beruhen, so kann diese doch selbst wieder durch die übrigen Thätigkeiten des Geistes beeinflußt und bestimmt werden. Der Einfluß, den diese Thätigkeiten hierdurch auf die Reproduction und Association der Sinnesvorstellungen ausüben, ist daher nur ein mittelbarer und auch ein beschränkter, er genügt jedoch, ihnen eine zweckmäßige Richtung zu geben, und hierdurch unter Anderem die auffassende Thätigkeit in ihren Operationen unterstützen zu können, indem er das Gebiet derselben durch die nun unabhängig von den zufälligen äußeren Sinneseindrücken im Bewußtsein hervortretenden reproducirten oder phantastischen Sinnesvorstellungen in einer ihren Zwecken entsprechenden Weise erweitert.

So sehr aber schon hierdurch die Thatsachen und Verhältnisse des Bewußtseins an Umfang und Bedeutung gewinnen mögen, so würde dies allein doch noch keineswegs zu einer Culturentwickelung führen, wie sich am Thiere beobachten läßt, welches auf seinen höchsten Stufen wahrscheinlich in größerem Umfange noch als der Mensch zur Reproduction der Sinnesvorstellungen befähigt ist, dem aber gleichwohl, weil es hierüber niemals hinaus kann, selbst der geringste Grad einer Culturentwickelung versagt worden. Von den dreierlei Zwecken, welche der Mensch bei dem Gebrauch seiner auffassenden Thätigkeit zu verfolgen im Stande ist: den praktischen, den auf Erkenntniß ge-

richteten und den ästhetischen, finden wir bei dem Thiere nur die ersten in einem größeren Umfange, und nur insofern sie innerhalb der Sphäre des leiblichen Lebens liegen, die letzten eben deshalb aber gar nicht vertreten. Die Welt der Erscheinung ist für dasselbe nur da, insoweit sie in das Bereich dieses Interesses fällt. Das Thier unterscheidet, vergleicht, verbindet, schließt und erkennt, auch erinnert es sich hierbei des früher Vorgestellten und Erkannten — über die Sphäre seines sinnlich-leiblichen Interesses vermag es sich hierdurch aber nicht zu erheben. Man hat zwar von Kunsttrieben der Thiere gesprochen. Die Erscheinungen, auf die man sich aber beruft, der Nester- und Zellenbau u. s. w., haben für sie gewiß nicht die ästhetische Bedeutung, die man ihnen unterzulegen pflegt. Diese Erscheinungen sind dazu viel zu sehr auf Arten der niederen Stufen beschränkt, sie stehen viel zu vereinzelt in den Lebensäußerungen derselben, und beziehen sich endlich viel zu ausschließlich auf ganz bestimmte und vorübergehende Verhältnisse des leiblichen Lebens.

Dem Thiere ist wahrscheinlich die Begriffsbildung, gewiß aber die Fähigkeit versagt, den Begriffen, die es sich etwa gebildet haben möchte, einen äußeren, sinnlichen, leicht reproducirbaren und mittheilsamen Ausdruck zu geben. Der Mensch hat, wie schon gedacht, diesen Ausdruck am vollkommensten und unmittelbarsten auf dem Gebiete und in dem Medium des Gehörsinns, dem Laute und Tone gefunden. Die mimische Sprache, obschon sie vielleicht die ursprünglichere ist, war wohl von jeher mehr nur die Sprache der Empfindung, als der Begriffe, und die Schriftsprache, wie wichtig auch für alle höhere Culturentwickelung, ist doch erst eine verhältnißmäßig späte Erscheinung derselben und weist, wie ich schon darlegte, überall auf die Lautsprache als ihre Voraussetzung zurück.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, was zur Begriffs- und Sprachbildung den ersten Anstoß gegeben und in wie weit der Wille an letzterer betheiligt gewesen, oder in wie weit sie ein bloßes Naturproduct ist. Es genügt darauf hinzuweisen, daß dem Menschen schon seit Jahrtausenden die Sprache und mit ihr die Begriffe überliefert werden und die Sprachbildung, wie aus

der Verschiedenheit der Sprachen und Dialecte, sowie aus der allmählichen Umbildung und Verschmelzung derselben im Laufe der Zeiten genügend hervorgeht, dem Willenseinfluß wenigstens mit unterworfen ist.

Mit den Begriffen, mit der Sprachbildung wird aber dem Menschen allererst die nothwendige Grundlage zu einer Culturentwickelung gewonnen, in ihnen liegt zugleich der Beginn derselben. Erst durch die Begriffe erhalten die Objecte und Thatsachen des Bewußtseins, sowie deren Verhältnisse die hierzu nöthige Bedeutung. Erst mit den Begriffen und ihren sinnlichen Zeichen, den Worten, erhält der Mensch eine neue, nur ihm eigene Welt von Vorstellungen, die ihn befähigt, sich und Anderen das Geschehen der wirklichen Welt, sowohl der äußeren, als der inneren, aufs Neue zu vergegenwärtigen, von Vorstellungen, die sich aber auch selbständig weiterentwickeln lassen, theils zu dem Zwecke, ihn über die Sphäre der Wirklichkeit zu erheben, theils zu dem anderen, dieselben auf die Wirklichkeit und ihre Erscheinungen anzuwenden, sich hierüber mit anderen Menschen zu verständigen und sich mit ihnen deshalb zu verbinden. Das Ergebniß dieser Entwickelung aber sind die Ideen.

Von größter Wichtigkeit ist hierbei die Thatsache, daß der Wille des Menschen einen ungleich größeren Einfluß auf die Reproduction und Association der Begriffe und ihrer Wortzeichen als auf die der Sinnesvorstellungen hat, sowie, daß der menschliche Geist bei der Begriffsbildung sowohl vom Besonderen zum Allgemeinen als vom Allgemeineren zum Besonderen aus- und fortgehen kann. Obschon das Kind mit seinen Begriffen zunächst immer nur den einzelnen Gegenstand bezeichnen will, und die allgemeinsten Begriffe, zu denen der Mensch aufsteigen kann, erst auf einer vorgeschritteneren Entwickelungsstufe des Bewußtseins gewonnen oder doch hier erst verstanden werden, so bringt es die Unfähigkeit des Kindes im Unterscheiden doch mit sich, daß seine Begriffe durch ihre Unbestimmtheit so allgemein sind, um von ihm auf die verschiedensten Individuen derselben Art angewendet werden zu können. So bezeichnet es z. B. mit dem Ausdruck Wau-wau zwar immer nur den Hund,

welchen es eben sieht, wendet ihn aber auf die verschiedensten Hunde, ja selbst noch auf andere Thierarten an. Die Wichtigkeit der allgemeinen Begriffe erhellt schon daraus, daß sie allein es ermöglichen, verschiedene Gegenstände, die sich in ähnlicher Weise zu anderen Gegenständen verhalten, in einen einzigen Begriff zusammenzufassen, und daß sie uns mehr und mehr unabhängig von den in unser Bewußtsein eintretenden Sinnesvorstellungen machen.

Die Sinnesvorstellungen und die von ihnen unmittelbar abgeleiteten Begriffe stehen aber in der innigsten Wechselbeziehung. Jene rufen sofort einen ihren Objecten entsprechenden Begriff, jeder derartige Begriff, wenn auch meist nur ganz flüchtig und dunkel, eine entsprechende Sinnesvorstellung hervor. Sobald wir den Begriff eines Hauses, eines Baumes, einer Blume 2c. nur einmal gewonnen haben, sehen wir in Gegenständen dieser Art nicht mehr blos Gegenstände von einer bestimmten Gestalt und Farbe, sondern sofort solche, denen die Bedeutung dieser Begriffe eigen. Die Gegenstände, die unsere Sinnesvorstellungen uns darbieten, gewinnen daher in dem Maße an Bedeutung, als ihre Begriffe an Bestimmtheit zunehmen. Um sich hiervon zu überzeugen, ist es nur nöthig, die Bedeutung des Eindrucks, welchen z. B. der Laie von dem mikroskopischen Objecte eines Physiologen empfängt, mit derjenigen zu vergleichen, die er für diesen letzteren hat, dem überall die deutlichste, bedeutungsvollste Bestimmtheit entgegentritt, wo jener nur bedeutungslose Verworrenheit sieht. Doch nicht genug, daß die Sinnesobjecte durch die Begriffe an Bedeutung gewinnen, wir schreiten auch erst durch ihre Vermittelung in der zweckmäßigen Unterscheidung und Zusammenfassung ihrer Verhältnisse vor.

Die Flüchtigkeit und Dunkelheit der durch die Begriffe im Bewußtsein bedingten Sinnesvorstellungen erklärt sich schon daraus, daß sie gegen die durch äußere Sinneseindrücke hervorgerufenen Sinnesvorstellungen nicht aufkommen können. Inzwischen ist die Anlage hierzu eine verschiedene und wohl auch verschieden ausgebildete. Unter Umständen, z. B. im Zustande der Exaltation, des Fiebers 2c., siegen sogar die reproducirten oder

phantastischen Sinnesvorstellungen über die realen. Da nun der Einfluß des Willens auf die Reproduction und Association der Begriffe ein ungleich entschiedenerer ist, als auf die der Sinnesvorstellungen, so kann diese durch jene in einem gewissen Umfange gefördert und unterstützt werden, und da die künstlerische Thätigkeit auf verschiedenen ihrer Gebiete auf zweckmäßiger Reproduction und Association beruht, so erhellt schon hieraus allein die Bedeutung der Begriffe und der aus ihnen entwickelten Ideen für die ästhetischen Wirkungen.

§ 8. Bedeutung der Begriffe für die ästhetischen Wirkungen.

Gleichwie die Sinnesobjecte gewinnen auch die übrigen Thatsachen des Bewußtseins und ihre Verhältnisse durch die Begriffe und ihre Entwickelung an Bedeutung für das geistige Leben. Erst jetzt wird es möglich, sie um dieser Bedeutung willen in Betracht zu ziehen. Erst jetzt scheint sie eine solche geworden zu sein, die sie wahrhaft zu ästhetischen Erscheinungen macht. Doch auch die Verhältnisse der Sinnesobjecte gewinnen durch die sich steigernde Bestimmtheit der Begriffe an Bedeutung, wie wir z. B. erst, nachdem wir einen bestimmteren Begriff von Gestalt und Farbe gewonnen haben, Verhältnisse dieser Art in der ihnen eigenthümlichen Bedeutung auffassen, sie dieser gemäß unterscheiden und mit einander zweckmäßig verbinden und zusammenfassen können. Noch mehr aber müssen die Verhältnisse eines Gegenstandes gewinnen, wenn er uns nicht mehr ein bloßer Gegenstand unter Gegenständen ist, sondern wenn wir von der Besonderheit seiner Zusammensetzung oder Organisation, von dem inneren Zusammenhang seiner einzelnen Theile, von der functionellen Bestimmung seiner verschiedenen Glieder einen klaren, deutlichen Begriff erlangt haben. Von welcher ganz anderen Bedeutung werden für uns die Verhältnisse von Licht und Schatten und Farbe, nachdem wir uns mit den Gesetzen der Optik genügend vertraut machten.

Es darf daher wohl gesagt werden, daß erst die Begriffe dem Menschen die Wirkung und die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse erschließen und diese für das Thier schon deshalb

nicht vorhanden sein können, weil es keine bestimmten Vorstellungen von dem hat, was es etwa begreift, d. i. keine sinnlichen Begriffszeichen, und daher die Begriffe, die es etwa haben möchte, nicht weiter entwickeln kann. Denn die Begriffe, um die es sich hierbei hauptsächlich handelt, sind nicht sowohl solche, wie sie unmittelbar von den Sinnesvorstellungen ableitbar sind, als solche, wie sie aus diesen erst noch zu entwickeln sein würden.

Eine solche Entwickelung ist aber immer nur möglich, falls der Begriff die bestimmte Form einer sinnlichen Vorstellung gewonnen hat, durch die er selbst wieder zu einem Objecte des Bewußtseins wurde, das man mit anderen Objecten, seien es nun Objecte von Sinnesvorstellungen oder selbst wieder Begriffe, in zweckmäßige Verhältnisse zu bringen, mit ihnen zu verbinden, und auf sie anzuwenden im Stande ist. Andererseits sind diese Vorstellungen, nämlich die Worte, die Begriffe aber noch keineswegs selbst, sondern nur erst die sinnlich-symbolischen Zeichen dafür; daher sie, wo diese nicht als schon bekannt vorausgesetzt sind, einer Erklärung, einer Entwickelung noch erst bedürfen, die selbst wieder nur durch zweckmäßige Verbindung mit anderen Worten gegeben werden kann.

Desgleichen sind die Verhältnisse, die wir an unseren Sinnesvorstellungen wahrnehmen, einer Entwickelung fähig; was darauf beruht, daß wir das Unterschiedene, daher auch diese Verhältnisse, in einer ganz freien und unseren Zwecken entsprechenden Weise auf einander beziehen und mit einander verbinden können. Aus dieser Entwickelung sind in Bezug auf die räumlichen, zeitlichen und causalen Verhältnisse die Geometrie, Arithmetik und die technischen Wissenschaften entstanden, so wie aus der Entwickelung der *ästhetischen* Verhältnisse des Raums und der Zeit: die Architektur und die Musik.

Auch diese Entwickelung scheint nur an der Hand der Begriffe erst möglich. Wie wichtig der Einfluß der letzteren auf alle Culturentwickelung überhaupt, daher auch auf die der Kunst ist, geht daraus hervor, daß sie allein schon den Geist mehr und mehr über die leiblich-sinnliche Sphäre, sowie über die Sphäre der unmittelbaren Wirklichkeit erhebt, wodurch ihm

ganz neue Bedürfnisse, Antriebe und Zwecke, ganz neue Formen der Thätigkeit entstehen.

§ 9. Gegensatz und Wechselwirkung der leiblich-sinnlichen und der sinnlich-geistigen Sphäre des Bewußtseins. Die empfindende und die thätige Seite der letzteren. Geistige Sinnlichkeit, Gemüth, Verstand und Vernunft.

Mit den Begriffen erschließt sich der Mensch eine nur ihm eigene Sphäre des Bewußtseins — die sinnlich-geistige Sphäre. Es entsteht ihm hierdurch ein Gegensatz, der Gegensatz zwischen ihr und der leiblich-sinnlichen Sphäre desselben. Auch jene bietet noch einen Gegensatz in sich dar. Wie wir gefunden, wird die Seele durch die Objecte des Bewußtseins zugleich in einen Zustand und in ein Verhältniß gesetzt. Der erste offenbart sich ihr unmittelbar, als Empfindung, das letzte aber erst auf Grund neuer Thätigkeit. Dementsprechend unterscheiden wir nun eine empfangende und eine thätige Seite der sinnlich-geistigen Sphäre. Das Empfindungsleben jener ist anfänglich nur von verschwindender Bedeutung, weil die Zustände, in welche die Seele durch ihre objectiven Sinnesvorstellungen, besonders durch Gesicht und Gehör, unmittelbar gesetzt wird, gegen die der subjectiven Sinne völlig zurücktreten. Erst mit der auffassenden Thätigkeit des Geistes, mit der Begriffsbildung, fängt es an, sich mehr und mehr zu entwickeln. Dies würde noch viel langsamer geschehen, als es in Wirklichkeit der Fall, wenn der Mensch sich seine Begriffe und Ideen immer erst selbst zu bilden hätte und sie nicht größtentheils schon überliefert erhielte. Das letztere gilt besonders von den Ideen, die sich auf das Empfindungsleben beziehen. Die Verhältnisse, in die er durch die Liebe seiner Umgebung versetzt wird, lassen ihn früh ein Verständniß derselben gewinnen. Erst die Begriffe und die Ideen geben dem Bewußtsein einen reicheren und tieferen Empfindungsinhalt, nicht nur weil sie den wirklichen Gegenständen und ihren Verhältnissen, und daher auch ihren unmittelbaren Wirkungen auf das Bewußtsein erst eine höhere Bedeutung geben, sondern weil sich aus ihnen in selbständiger Weise ganz neue Anschauungen und Verhält-

nisse entwickeln können. Aus ihnen erwachsen nämlich dem Menschen die Antriebe, sich entweder mehr und mehr in die innere Welt des Geistes und Gemüths zu versenken oder nach außen hin zu bethätigen, Antriebe, welche die Vorstellungskraft des Menschen beschwingen und hierdurch zur Phantasie erheben können, damit sie der Thätigkeit desselben höhere, erhabenere Ziele anweisen und den Willen bestimmen, sie dieser zum Zweck zu setzen. Es lassen sich im theilweisen Zusammenhange hiermit in dem Empfindungsleben der sinnlich-geistigen Sphäre zwei Gebiete unterscheiden, das der geistigen Sinnlichkeit und das des Gemüths. Die erstere empfängt ihren Inhalt unmittelbar vom äußeren Leben, doch nur durch die beiden geistigen Sinne: Gesicht und Gehör. Das andere aber erst von der die Ideen entwickelnden thätigen Seite des Geistes und von den aus ihnen entspringenden Anschauungen und Verhältnissen. Beide stehen aber mit einander in Wechselwirkung. Auch die thätige Seite des Geistes zeigt eine doppelte, dem Außen- und dem Innenleben zugewendete Richtung. Von ihnen hat es die erstere, die an den Causalzusammenhang der Dinge gebunden ist, vorzugsweise mit der Erkenntniß der Gesetze desselben, sowie mit der Zweckmäßigkeit des Geschehens zu thun, diese dagegen mit der folgerichtigen Entwickelung der Begriffe und Ideen, daher sie dem Menschen und seinen Thätigkeiten auch erst die höheren Zwecke und Ziele giebt. Man hat diese beiden Formen und Richtungen der Thätigkeit des Geistes wegen ihrer Verschiedenheit zwei gesonderten Vermögen desselben, dem Verstand und der Vernunft, zugewiesen, welcher Unterscheidung wir uns, ohne auf die Thatsächlichkeit einer derartigen Sonderung irgend ein Gewicht zu legen, als einer zweckmäßigen Bezeichnung für jene verschiedenen Formen und Richtungen bedienen wollen. Verstand und Vernunft entwickeln sich eben so, wie die Sinnlichkeit des Geistes und das Gemüth, in steter Wechselwirkung mit einander, wenn dies auch leicht in einseitiger Weise, auf Unkosten des einen oder anderen, geschehen kann.

Geist und Gemüth können sich wohl über die Wirklichkeit erheben, aber nie sich ganz davon freimachen. Nicht nur weil sich

dieselben an die leiblich-sinnliche Sphäre und an die Gesetze des Causalzusammenhangs gebunden finden, sondern auch, weil die Empfindungen des Gemüthes und die Gedanken des Geistes, wenngleich nur entfernt, auf die durch das wirkliche Leben vermittelten Sinnesvorstellungen zurückweisen. Mit den Begriffen erhält zwar der Geist eine nur ihm eigene Art von Vorstellungen, die er, obschon sie, sei es mehr oder weniger unmittelbar, von den den äußeren Sinneseindrücken entsprechenden Vorstellungen abgeleitet sind, doch unabhängig von ihnen zu seinen Zwecken verwenden kann, und in den Ideen besitzt er sogar Vorstellungen von etwas, das, weil es nie in der einzelnen Sinnesvorstellung vollkommen anzutreffen ist, auch von keiner einzelnen unmittelbar abgeleitet sein könnte; nichtsdestoweniger weisen sie aber alle auf diese zurück. Das aber ist es auch wieder, was ihnen eine so große Bedeutung für das praktische Leben giebt. Denn obschon sie dem Menschen nicht nur Ziele anweisen, welche über die Wirklichkeit hinausgehen, sondern auch solche, die noch in ihr selbst liegen, und die, wie verschieden immer von denen der Natur, doch so wie diese nur auf dem Wege des ursächlichen Zusammenhangs erreicht werden können, so führen doch gerade sie zu dem, was wir Culturerzeugnisse nennen. In der Cultur schafft sich der Mensch neben der unmittelbar in der Natur gegebenen Welt, in Anlehnung an diese und mit ihren Mitteln, noch eine zweite, welche dem Wesen seines Geistes entspricht. Der Gegensatz zwischen Geist und Natur ist deshalb kein voller. Geist und Gemüth wissen sich in vielen Beziehungen im Einklang mit ihr. In anderen freilich besteht zwischen ihnen ein Gegensatz, der groß genug ist, um als Widerspruch von ihnen empfunden zu werden, doch hat die Cultur eben die Aufgabe, denselben zu schlichten.

Ebensowenig wie dieser ist auch der Gegensatz zwischen Geist und Sinnenleben ein voller. Am wenigsten in Bezug auf die Gebiete der beiden geistigen Sinne. Er entspricht dann nicht einmal dem obenberührten Gegensatz von Ideen und Sinnesvorstellungen, da in den Sinnesvorstellungen, wie die ästhetischen Sinnesvorstellungen beweisen, ebenfalls Geistiges und Sinn-

liches noch völlig versöhnt sein können. Die Sinnlichkeit ist ein ganz nothwendiges Moment in der Kunst und es ist thöricht, diese, nur weil sie sinnlich ist, zu verwerfen. Man müßte mit gleichem Rechte dann auch die Ideen, selbst noch die höchsten, verwerflich finden, weil auch an sie ohne ein sinnliches Moment, ohne ein sinnliches Medium nicht gedacht werden kann. Denn selbst das Denken ist noch ein heimliches Sprechen und vollzieht sich in dem sinnlichen Medium des Tons. Zwar scheint dieses so gleichgültig dafür, daß es durch ein anderes ersetzt werden kann, aber dieser Ersatz ist nur scheinbar. Wir können nicht in der Schriftsprache denken. Accent und Rhythmus der Worte und der Sprache gehören nur der Lautsprache an. — Nicht also die Sinnlichkeit überhaupt, nur das einseitige Hervortreten des sinnlichen Moments ist in der Kunst, dann aber schon aus ästhetischen Gründen verwerflich. Auch muß man die künstlerische, der geistigen Sphäre angehörende Sinnlichkeit nicht mit der der leiblichen Sphäre verwechseln. Wirkungen, welche in diese fallen, können niemals ästhetische Bedeutung haben. Sie sind daher immer verwerflich, besonders wenn sie vom Künstler beabsichtigt sind. Es fragt sich nur, ob sie ganz zu vermeiden. Ich glaube: schon deshalb nicht, weil die sinnlich-leibliche und die sinnlich-geistige Sphäre des Bewußtseins in zu inniger Wechselwirkung mit einander stehen. Es scheint, daß jeder Gesichts- und Gehörs-eindruck Reflexe auf die Nervengebiete des leiblichen Lebens auslöst oder doch unter Umständen auslösen kann. Obschon die hierdurch bedingten Empfindungen für gewöhnlich ganz unmerklich in das allgemeine Lebensgefühl eingehen, so können sie unter Umständen doch auch solche Wirkungen hervorbringen, welche mit den ästhetischen Empfindungen zusammenfließen, sich mit diesen verbinden oder auch schon für sich allein wahrnehmbar sind. Dies kann entweder auf einer besonderen Reizbarkeit des Nervensystems beruhen, oder auf der Stärke und Beschaffenheit der Sinneseindrücke. Wirkungen der letzteren Art treten besonders, vielleicht sogar ausschließlich bei den Gehörseindrücken, hervor. Die bildenden Künste laufen daher weniger oder keine Gefahr, ihre ästhetischen Wirkungen durch sie zu beeinträchtigen oder

zu verunreinigen, und mit auf sie auszugehen. Dagegen kann die Malerei das sinnliche Moment der Farbe in so selbständiger Weise hervortreten lassen, daß es sich bei ihren Darstellungen mehr um die unmittelbare Wirkung des sinnlichen Mediums, als um die Verhältnisse handelt, welche sie mit denselben darstellt, oder daß die dargestellten Verhältnisse weniger charakteristisch für den Gegenstand sind, welchem sie angehören, als für das Medium, in dem sie sich darstellen. Obschon eine solche Darstellung auf dem Gebiete des Geistig-Sinnlichen bleibt, ist sie doch schon verwerflich, weil sie das niedrigere ästhetische Moment auf Unkosten des höheren bevorzugt. Die in der Zeit in dem Medium des Tones darstellenden Künste laufen aber sowohl diese wie jene Gefahr. Daß der Ton Reflexe auf den Gefühlssinn ausübt, die unter Umständen das Gemeingefühl aufs Tiefste afficiren, daß Rhythmus und Takt auf das Bewegungsgefühl einwirken, bedarf kaum eines weiteren Nachweises. Es giebt Töne, von denen man sagt, daß sie durch alle Nerven gehen, daß sie bis ins Herz dringen. Es giebt Tonverbindungen und Tonfolgen, welche in dem Menschen ein körperliches Wohlgefühl erzeugen, ihn mit einem wollüstigen Wohlgefühle durchzittern. Es giebt Rhythmen, die das Bewegungsgefühl in entsprechende Schwingungen versetzen. Die innige Verbindung der Musik mit den mimischen Künsten, besonders dem Tanz, beruht mit hierauf. Es liegt daher nahe, daß die in Tönen darstellenden Künste, besonders die Musik, die ästhetischen Wirkungen mit derartigen außer ihrem Gebiete liegenden Wirkungen verunreinigen und fälschen können. Ich glaube, daß die Griechen nur aus dieser Rücksicht die Veränderungen in der Musik mit so viel Mißtrauen überwachten und einzelne Tonarten und Instrumente ganz von ihr ausgeschlossen wissen wollten. Wie würden sie, welche die Töne der Flöte schon für aufregend hielten, wohl erst von den Klangwirkungen unserer heutigen Orchester urtheilen? Es ist zwar gewiß, daß sie in ihrer Bedenklichkeit viel zu weit gingen und daß in Bezug auf Klangwirkung die Nerven der Menschen heute eine andere Beschaffenheit haben als damals. Ich fürchte jedoch, daß wir dagegen jetzt wieder zu weit in dem Raffinement ge-

steigerter Klangwirkungen gehen, in welche zum Theil ganz andere, als rein ästhetische Wirkungen Eingang gefunden haben dürften.

Wenn die in die leiblich-sinnliche Sphäre fallenden Wirkungen niemals ästhetische sind und sein können, so muß es auch unangemessen und ästhetisch verwerflich sein, durch den Gegenstand und die Behandlung der Darstellung auf derartige Wirkungen abzuzielen, wie dies z. B. bei dem Lüsternen, Obscönen, Rührseligen rc. geschieht. Derartigen Verirrungen und Ausschweifungen sind aber Malerei, Poesie und Schauspielkunst am meisten ausgesetzt.

Die Darstellung des Nackten wird um so unbedenklicher sein, je mehr die Darstellung bei der Wahl ihrer Mittel von der vollen Realität der Erscheinung abstrahirt. Sie ist daher vorzugsweise der Plastik zugefallen. Die Darstellungsweise selbst wird aber hier über den ästhetischen Werth erst völlig entscheiden, daher das Nackte auch in der Malerei noch seinen berechtigten Platz hat. In den mimischen Künsten, in denen der Darsteller mit der vollen Wirklichkeit seiner körperlichen Erscheinung eintritt, wird dem Nackten stets etwas Zweideutiges anhaften.

§ 10. Gegensatz von Natur und Cultur. Die Kunst.

Die Noth ist die große Lehrmeisterin der Menschheit und das Bedürfniß ist sicher der mächtigste Hebel aller Culturentwickelung gewesen, das Bedürfniß, welches, zunächst nur ein leiblich-sinnliches, sich unter dem Einfluß der Begriffe allmählich zu immer neuen, gesteigerten Formen entwickelt hat, um endlich unter dem der Ideen zu einem Bedürfniß des Gemüthes und Geistes zu werden.

Doch nicht auf das Bedürfniß allein, auch auf das Verhältniß des Individuums zu seiner Gattung ist das, was wir Cultur nennen, zurückzuführen. Zunächst ist dieses Verhältniß zwar nur auf die nächsten Kreise beschränkt. Die gemeinsame Noth, das gemeinsame Bedürfniß, der Geschlechtstrieb im weitesten Sinne führen zunächst die Menschen zusammen. Allein diese Verhältnisse erweiterten, die aus ihm entspringenden Antriebe veredelten sich unter dem Einflusse der Begriffe, wie sie selbst wieder zur Sprach-

bildung hindrängten. Erst durch die Ideen erhielten sie aber ihre volle Bedeutung.

Die Cultur entwickelt sich nach Art der in ihr thätigen Zwecke nach zwei Richtungen hin, da diese sich theils auf das äußere Leben, theils auf das innere Leben des Menschen beziehen. Sie dienen hierbei sowohl der leiblich-sinnlichen, als der geistig-sinnlichen Sphäre des Bewußtseins. In Bezug auf das innere Leben entwickeln sich so auf der empfindenden Seite des Geistes: die Religion, auf dessen thätiger Seite: die Wissenschaft, und beide Sphären mit einander verbindend: die Kunst. Wenn aber die Darstellungen der beiden ersten nur von einer inneren und keiner äußeren Bedeutung sind, so sind dagegen die Darstellungen der Kunst, obschon sie sich nur auf das innere, auf das geistige Leben des Menschen beziehen, doch zugleich von einer äußeren Bedeutung, daher sie auch später noch einmal aufgeführt werden muß. Sind es doch immer nur Verhältnisse der außer uns liegenden Objecte, welche durch die Wirkungen, die mit ihrer Auffassung verbunden sind, ästhetische Bedeutung haben können. Bei den Darstellungen von Religion und Wissenschaft ist das äußere sinnliche Moment im Wesentlichen nur das Mittel, der Träger des Geistigen. Bei den Darstellungen der Kunst aber ist es dem Geiste selbst wesentlich, es offenbart sich ihm etwas von seinem eigenen Wesen darin, was eben nur auf diese Weise ihm überhaupt offenbart werden kann.

In Bezug auf das äußere Leben und in Rücksicht auf die Verhältnisse des Individuums zu seiner Gattung entstehen, auf Seiten des Empfindungslebens des Geistes: Familie und Kirche, auf Seiten des thätigen Geistes: Schule und Staat, zur Regelung ihrer Verhältnisse: dort die Moral, hier das Gesetz. In Bezug endlich auf die sinnlichen Bedürfnisse der leiblich-sinnlichen, wie der sinnlich-geistigen Sphäre: Gewerbe, Technik und Künste, von denen die beiden ersten sich meist auf Zwecke des äußeren, die letzten aber nur auf Zwecke des inneren, geistigen Lebens beziehen.

Wenn die Begriffs- und Sprachbildung zugleich als Voraussetzung, Mittel und Anfang aller Culturentwickelung über-

haupt erscheint, so nimmt die Erfindung der Werkzeuge und technischen Hülfsmittel eine ähnliche Stellung zu der Entwickelung aller nach außen gerichteten Culturthätigkeiten ein.

Die hier angeführten verschiedenen Gebiete stehen in mannigfachen inneren Beziehungen zu einander, aus denen dann neue Culturformen hervorgehen können. Wie denn z. B. die Kunst nicht nur die Erscheinungen einiger dieser Gebiete zum Gegenstande ihrer Darstellungen machen, sondern auch von ihnen wieder vielfach beeinflußt werden kann. Diese Einflüsse können sowohl fördernde, wie störende sein. So kann sie z. B. von der Religion ihre höchsten Antriebe empfangen, ihr aber auch in einer ihre eigenen Zwecke schädigenden Weise dienstbar werden. So können Plastik und Malerei sich erst auf Grund der Gesetze der Anatomie und Optik zu ihren reinsten Formen entwickeln und andererseits kann die Erkenntniß dieser Gesetze auch beide zu einer Behandlungsweise ihrer Gegenstände verleiten, welche dem Zwecke der Kunst nicht mehr entspricht. Wenn auch die Kunst Religion und Wissenschaft nicht nothwendig voraussetzt, so ist dies doch in Bezug auf ihre höheren Formen der Fall, und gewiß sind ihr beide in der Entwickelung vorangegangen. Die ältesten Reste der Kunst weisen auf eine Anlehnung derselben an religiöse Vorstellungen hin.

Die letzten Antriebe aller Kunst können aber immer nur in Empfindungen liegen, die wir selbst schon ästhetische nennen, daher es möglich sein muß, daß diese auch unabhängig von ihr schon entstehen, wennschon die Kunst später selbst wieder zu einer der wichtigsten Quellen derartiger Antriebe wird. Schon vor aller Kunstäußerung muß das äußere Leben Anschauungen und Verhältnisse enthalten, denen ästhetische Bedeutung zukommt. Es fragt sich aber noch, ob diese der Natur schon an sich selbst angehören oder ob hierzu doch noch erst ein Cultureinfluß, eine Culturthätigkeit des Menschen vorausgesetzt ist. Diese Frage wird gewöhnlich so ausgedrückt: ob auch der Natur an sich schon Schönheit zukomme? Wobei man unter Schönheit den Inbegriff alles dessen versteht, was ästhetische Wirkungen hervorbringt.

Denn obschon alle Culturthätigkeit sich auf die Natur und an ihre Stoffe als Mittel verwiesen sieht und sich hierbei an die Gesetze ihres ursächlichen Zusammenhangs gebunden findet, so stehen doch Natur und Cultur in einem bestimmten Gegensatz zu einander, insofern beide ein völlig verschiedenes Verfahren bei Hervorbringung ihrer Erzeugnisse verfolgen, welches bei ersterer ein ausschließlich gesetzmäßiges, bei letzterer aber zugleich ein zweckmäßiges ist, daher sie auch vielfach mit einander im Kampfe liegen. Die Natur macht der Cultur ihr Vordringen Schritt für Schritt streitig, so wie sie auch an ihre Werke fort und fort die zerstörende, auflösende Hand wieder legt. Gleichwohl hat die Cultur der äußeren Erscheinung der Natur nach und nach ein so weithin reichendes Gewand übergeworfen, daß diese, was die Oberfläche der Erde betrifft, nur hier und da noch ganz unverhüllt und unbeeinflußt daraus hervortritt und die meisten Menschen sich für gewöhnlich fast nur von Culturerzeugnissen umgeben sehen.

Reine Naturerscheinung kann uns sowohl die unorganische, wie die organische Natur nur noch insoweit vermitteln, als sie nicht selbst von der Cultur schon beeinflußt ist. Der Mensch, wie wir ihn heute kennen, ist es mehr oder weniger immer. Er ist nicht nur der Schöpfer, er ist zugleich ein Product der Cultur, und obzwar erst von der Natur zu dieser bestimmt, steht er durch sie doch auch wieder in einem bestimmten Gegensatze zu ihr.

Indem ich mich nun zu der Untersuchung wende, woher dem Menschen die äußeren Antriebe zur Kunstthätigkeit kommen, werde ich zunächst die ästhetischen Verhältnisse in Betracht zu ziehen haben, welche sowohl die reine Natur, als die Natur unter dem Einfluß der Cultur (mit Ausschluß der Kunst) der Anschauung darbieten.

Zweiter Abschnitt.

Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur.

A. Von den ästhetischen Verhältnissen der reinen Natur.

I. Die unorganische Natur.

a. Die sichtbaren Erscheinungen derselben.

§ 11. Die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt.

Obschon von einem Gegenstande der Natur immer nur Das von ästhetischer Bedeutung sein kann, was rein in die Anschauung von ihr fällt, so ist doch auch hierzu noch nöthig, daß man dessen Verhältnisse in ihrer bestimmten Bedeutung auffaßt. Dies läßt sich am besten aus der künstlerischen Nachahmung derartiger Gegenstände erkennen. Ein Maler, welcher Licht und Schatten für Verhältnisse hielte, welche dem Gegenstande, an dem er sie wahrnimmt, selbst angehören, würde von ihnen nur eine fehlerhafte Anwendung machen können. Die Erscheinung der wirklichen Dinge ist eben nicht blos durch ihre eigene Beschaffenheit, sondern auch durch die Verhältnisse und die Wechselwirkung bestimmt, in denen sie zu und mit einander stehen. Es beruht schon immer auf einer Unterscheidung dieser Verhältnisse, daß eine besondere Kunst, die Plastik, es sich zur Aufgabe machen konnte, bei ihren Darstellungen von einem Theile derselben abzusehen, nämlich von denen des Lichts und der Luft, deren Dar-

stellung wieder vorzugsweise den Gegenstand einer anderen Kunst, der Malerei, bildet.

Ein weiterer Grund der besonderen Erscheinungsform eines Gegenstandes liegt in dem Verhältnisse, in welchem er zu dem Anschauenden steht, insofern dieses die Eindrücke, die er von demselben erhält, mit bestimmt, sowie in der Beschaffenheit und Structur der Sinnesorgane, die ihm diese Eindrücke vermitteln. So wird man z. B. ein blaues und ein gelbes Pulver, wenn in verschiedene Haufen gesondert, in den entsprechenden beiden Farben, mit einander vermischt aber nur noch in einer einzigen, und zwar ganz anderen Farbe sehen, welche der Mischung beider entspricht, da die Eindrücke der einzelnen Pulvertheile zu klein sind, um auf gesonderte Netzhautfasern entfallen und gesondert wahrgenommen werden zu können.

Dagegen ist die Form und die Färbung eines fernen Gebirges nicht nur von dieser Beschaffenheit und Structur des Sehapparats, sondern zugleich noch von dem Verhältnisse bestimmt, in dem die Gegenstände zu dem Anschauenden stehen, was eine perspectivische Anordnung derselben bedingt (von welcher die Plastik ebenfalls absieht), sowie von den Verhältnissen der Beleuchtung und der Beschaffenheit der Luft, daher wir jene Färbung sich auch mit diesen Verhältnissen verändern sehen.

Obschon es sich hierbei nur um bestimmte Voraussetzungen und Bedingungen des Sehens zu handeln scheint, welche auf allen Gebieten des Sichtbaren von Einfluß sind, so verdienen sie doch gerade an dieser Stelle besprochen zu werden, weil Licht und Luft nicht nur die Medien alles Sichtbaren, sondern auch noch selbst körperliche Erscheinungen sind und als solche dem Gebiete des unorganischen Lebens angehören. Denn die Wirkungen des Lichts beruhen bis auf wenige Ausnahmen ursprünglich immer auf Zuständen und Eigenschaften unorganischer Körper, und als Lichtquelle, mag diese nun eine unmittelbare oder nur mittelbare sein, bieten diese Körper sich in Verhältnissen dar, die sie auch selbst schon zu Gegenständen ästhetischer Anschauung machen, wie das Leuchten der Sterne, des Mondes, der Sonne, die Gluth eines Feuers, die Flammen eines Brandes beweisen.

Wogegen die Luft, weil sie durchsichtig ist, auch unsichtbar zu sein scheint. Doch läßt sie das Licht für gewöhnlich zwar ohne Brechung, nicht aber ohne jede Veränderung durch und stellt sich daher, wie das Himmelsgewölbe beweist, zuletzt selbst wieder farbig und körperlich dar. Auch ist sie nur in seltenen Fällen in den tiefer gel genen Schichten ganz rein, sondern vielfach mit andren Körpern (Dünsten, Dämpfen, Gasen) vermischt, die zum Theil sichtbar werden; daher wir beim Durchblick die Umrisse der ferneren Gegenstände bald mehr, bald minder verhüllt und diese in ihrer Form und Farbe hierdurch modificirt sehen. Diese schwebenden Dünste und Dämpfe können bei größerer Dichtigkeit auch selbst eine bestimmtere Form annehmen, und hierdurch theils schleierartig als Nebel vor den Gegenständen hängen, oder wohl auch, sich zu einzelnen festeren Körpertheilchen verdichtend, einen Niederschlag (Thau, Regen, Schnee, Hagel) bilden oder endlich sich zu dichten Massen (Gewölk und Wolken) zusammenballen. Diese letzterwähnten Bildungen scheinen dann eine feste Gestalt zu haben, sie befinden sich aber gleichwohl nur in einem luftartigen, d. i. in einem solchen Zustande, in dem die einzelnen Theile das Bestreben haben, sich mehr und mehr von einander zu entfernen, und nur durch einen von allen Seiten auf sie einwirkenden Druck zeitweilig in einem gespannten, schwebenden Gleichgewichtszustand beharren. Außer diesem Aggregatzustande der Körper unterscheiden wir aber noch zwei andre, den flüssigen und den festen, mit ihren verschiedenen Uebergangsstufen. Im flüssigen Zustande befinden sich die einzelnen Körpertheile in einem labilen d. i. einem solchen Gleichgewichte, in welchem sie weder eine Anziehung, noch eine Abstoßung auf einander ausüben, und welches, wie es mit auf ihrer eigenen Schwere beruht, auch sofort aufgehoben wird, sobald diese eine Lageveränderung einzelner Theile bedingt. Im festen Zustande üben die einzelnen Theile des Körpers eine wechselseitige Anziehungskraft auf einander aus, deren Stärke und Modalität die Dichtigkeit und Festigkeit derselben zum Theil mit bestimmt.

In der unorganischen Natur wirken also bei der Gestalt- und Formbildung immer nur die an den einzelnen Körpertheilen

wirksamen Kräfte, welche die Art ihres Verhaltens zu einander und auch die Art und die Dichtheit ihres Zusammenhangs und ihrer wechselseitigen Lage in diesem bestimmen, so wie auch die Kräfte, welche die Körper in ihrer jeweiligen Form und Gestalt wieder wechselseitig auf einander ausüben. Weil aber hier noch kein andres Bildungsgesetz herrscht als das der sich anziehenden und abstoßenden oder einander das Gleichgewicht haltenden Kräfte, können die Formen und Gestalten dieses Gebiets auch noch keine eigentliche individuelle Bestimmtheit haben, daher sie an und für sich noch kein Gegenstand künstlerischer Nachahmung sind. Erst durch den Gegensatz, in dem diese Formen und Gestalten zu einander stehen, erst durch die diese Gegensätze mit einander verbindenden Wirkungen der Luft, des Lichts und der Perspective können sie eine ästhetische Bedeutung gewinnen, welche sie dann auch zu Gegenständen künstlerischer Nachahmung macht.

Obschon wir von der Schönheit, Anmuth, Erhabenheit einzelner dieser Gegenstände, z. B. von der eines Gebirges, sprechen, so beruht doch ihre ästhetische Bedeutung wesentlich auf den vorbenannten Wirkungen, und es ist uns meist ganz unmöglich, uns vorzustellen, was sie, abgesehen von diesen, rein ihrer Form und Gestalt nach, für die Anschauung sein würden. Sie sind daher wohl für den Maler, nicht aber für den Plastiker nachahmungswürdige Gegenstände. Der letztere ergreift die unorganische Natur wohl als Stoff, er bedarf ihrer, um seinem Werke einen Standort, eine Grundlage, eine Stütze zu geben, zum Vorbild aber nimmt er sie nie. Das Relief scheint dem zwar zu widersprechen. Doch wenn hier die Plastik auch noch die unorganische Natur zu einem Gegenstande der Nachahmung zu machen scheint, so geschieht es doch nur im Sinne des Malers, d. h. sie stellt denselben, wie dieser, und zwar meist nur in Umrissen und perspectivisch, nicht aber eigentlich plastisch dar.

Eine Ausnahme scheinen hiervon die krystallinischen Formen zu bilden. Doch kommen sie in der Natur meist zu unrein vor, oder sind doch zu klein, um ohne die sich an ihnen darbietenden Lichtwirkungen von besondrer ästhetischer Bedeutung zu sein. Auch spielen sie in den Anschauungen, welche die unorganische

Natur darbietet, eine so verschwindende Rolle, daß, obwohl diese Bildungen die einfachsten ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt an sich darbieten: Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität, Verhältnisse, welche besonders der Architektur zu Grunde liegen, es nicht grade wahrscheinlich ist, daß sie der letzteren zum Vorbild gedient haben. Zwar spricht man von einer bauenden Thätigkeit der unorganischen Natur, von dem Baue der Erde, dem Himmelsgewölbe und andrerseits hat sich die Architektur in ihren Anfängen vielfach an deren Bildungen angelehnt und dieselben benutzt, z. B. bei den Höhlenbauten, so wie noch viel später bei dem Bau der ersten steinernen Theater. Auch beruhen deren Formen und Gestalten gleich den Bildungen der unorganischen Natur auf dem Gleichgewichte der an dem Stoffe, welchen sie dieser entlehnte, wirksamen Kräfte. Wie aber das Verfahren beider ein wesentlich anderes ist, wie die Architektur dieses Gleichgewicht ihren Zwecken nur dienstbar macht, so bietet die unorganische Natur, außer den krystallinischen Bildungen, auch nur wenig Anschauungen dar, welche die Architektur unmittelbar als Vorbild gewählt haben könnte, und die wichtigsten von ihnen, die Wölbung des Himmels, das sich in einer horizontalen Linie vom Himmel abhebende Meer, der ebenmäßige Spiegel eines Sees oder Teiches, beruhen nicht einmal auf der sogenannten bauenden Thätigkeit der Natur. Ich glaube daher, daß die Grundformen der Architektur nicht unmittelbar von der Natur, sondern wohl eher von der Geometrie entlehnt worden sind, welche sich ihre Grundbegriffe und Grundverhältnisse allerdings theils von ihr, theils von Erscheinungen der organischen Natur abgeleitet haben mag, sie dann aber erst noch selbständig weiterentwickeln mußte. Wenigstens ist die Entwickelung der Architektur immer abhängig gewesen von den Fortschritten der mathematischen und technischen Wissenschaften, die ihr wohl auch der Zeit nach vorangingen. Ohne die Grundanschauungen der Geometrie würde an die Entwickelung wahrhaft architektonischer Formen gewiß nicht gedacht werden dürfen, wie ja verschiedene der ältesten auf uns gekommenen Bauwerke (die Pyramiden, Obelisken 2c.) auf diesen Ursprung und Zusammenhang hinweisen.

Daß die Gleichmäßigkeit der Gestalt schon wirklich eine ästhetische Wirkung ausübt, ist nicht zu bezweifeln, da ihre Anschauung den Geist in mehr als in einer Beziehung befriedigen muß. Abgeschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Uebereinstimmung, Selbständigkeit sind Eigenschaften, welche ihr eigen und die, wenn sie auch die Schönheit gewiß noch nicht ausmachen, doch unerläßliche Forderungen derselben sind.

Die Symmetrie oder Gleichseitigkeit hebt aber nun die Gleichmäßigkeit, wenn auch nicht vollständig, schon wieder auf. Sie bedingt dieselbe aber immer noch theilweise. Gleichwohl muß sie als Fortschritt in der Entwickelung ästhetischer Verhältnisse betrachtet werden, da sie eine größere Mannigfaltigkeit und Besonderung zuläßt, ohne doch die Einheit der Verhältnisse aufzuheben. Die Symmetrie spielt in der Architektur eine große Rolle. Doch erhält sie hier dadurch, daß sie von Begriffen und Ideen der Zweckmäßigkeit näher bestimmt wird, erst eine Bedeutung, die ihr in der unorganischen Natur noch nicht zukommt.

Die Proportionalität hebt ihrer Natur nach sowohl die Gleichmäßigkeit, wie die Gleichseitigkeit auf. Sie erscheint als eine erhöhte Form der ersteren. Das Gesetz der Gleichmäßigkeit fordert Gleichheit aller Verhältnisse, die Proportionalität dagegen eine durch ein bestimmtes Verhältniß geregelte Ungleichheit der Theile, welches in seiner strengsten Form, dem goldenen Schnitte, verlangt, daß der kleinere Theil sich zu dem größeren, wie dieser zum Ganzen verhält. Die Proportionalität ist fast immer noch mit der Gleichmäßigkeit und Gleichseitigkeit verbunden, wie sie auch selbst wieder durch ein höheres Gesetz, wie z. B. die Zweckmäßigkeit, näher bestimmt oder auch theilweise aufgehoben werden kann. Die Proportionalität erhöht die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, und wenn diese allein schon zu einer Quelle höheren ästhetischen Werthes werden kann, weil sie, der berechnenden Auffassung, die niemals Sache der Phantasie, sondern nur des Verstandes ist, sich entziehend, dieser, an die sich der ästhetische Gegenstand zunächst und vor Allem wendet, einen freieren Spielraum gestattet, so wird dies bei dem Verhältnisse des goldenen Schnittes noch dadurch gesteigert, daß dieses schwerer

als jedes andre bestimmbar ist, insofern es sich durch einfache Zahlen nicht rein ausdrücken läßt. Es gestattet daher auch leichter als jedes andre Verhältniß kleinere Abweichungen zu Gunsten eines höheren ästhetischen Gesetzes, wie z. B. des Gesetzes der Individualisirung, ohne daß seine Wirkungen davon wesentlich berührt würden. Die Gleichmäßigkeit und die Gleichseitigkeit werden fast immer eben so schnell erkannt als empfunden, das Verhältniß des goldenen Schnittes dagegen ist in seinen Wirkungen viel früher empfunden, als erkannt worden.

In der unorganischen Natur, wo nur die Nothwendigkeit herrscht und nur das Gleichgewicht der wirkenden Kräfte Form und Gestalt des Stoffes bestimmt, können Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit und Proportionalität zwar vorkommen, sie treten aber nur unter Umständen und darum nicht immer rein auf. Dafür wird hier das in die Erscheinung tretende Gleichgewicht der gestaltenden Kräfte zu einer Quelle neuer ästhetischer Verhältnisse, die charakteristisch für die besondere Natur dieser Kräfte, wie auch für die des Stoffes sein können, den sie gestalten, und jene früheren Erscheinungen durch ein höheres ästhetisches Gesetz ganz oder theilweise aufheben oder doch bedingen. So können nicht nur die charakteristischen Formationen der durch vulkanischen oder neptunischen Einfluß entstandenen Gebirgsarten überhaupt, sondern auch ihre verschiedenen Bildungsformen eine bestimmte ästhetische Bedeutung haben, die sich im Einzelnen sogar zu dem Scheine einer individuellen Bedeutung steigern kann. Vergessen darf hier aber freilich nicht werden, daß Licht, Luft und perspectivische Anordnung an diesen Erscheinungen meist einen nicht zu unterschätzenden Antheil haben.

Die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, die wir an einzelnen Gegenständen beobachten, ist wohl zu unterscheiden von den Verhältnissen, welche aus der Mannigfaltigkeit der Gegenstände selbst wieder hervorgehen. Da einzelne dieser Gegenstände durch die Anordnung, in die wir sie zu einander gebracht finden, eine neue ästhetische Bedeutung gewinnen, so gilt dies auch von der Einheit, welche die Anordnung dieser mannigfaltigen Verhältnisse beherrscht. Diese Anordnung und ihre Einheit wird in

einem bestimmten Umfange schon durch gewisse, aus den Gesetzen des Sehens resultirende Verhältnisse, nämlich durch die Gesichtsperspective und durch das Zusammenfallen aller über eine bestimmte Entfernung von uns hinausliegenden Gegenstände in eine gemeinsame Fläche, durch den Gesichtshorizont, bedingt. Daß die Ferne, wie man sich ausdrückt, idealisirt, beruht zum großen Theil darauf, daß sie das Mannigfaltige der Erscheinungen zur Einheit verbindet. Beleuchtung und Luftperspective sind von größtem Einfluß darauf. Die ästhetische Wirkung dieser einheitlichen Verbindung des Mannigfaltigen wird um so ergreifender, je stärker und bedeutender die Gegensätze sind, in denen sich dieses dabei darstellt. Diese Gegensätze können sich hier sowohl auf die Lage als auch auf den Aggregatzustand der körperlichen Erscheinungen beziehen. Die Gegensätze des Senkrechten und Wagerechten, des Geradlinigten und des Gebogenen oder Gewölbten, des Auf- und des Absteigenden, des Starren und Flüssigen 2c. können hier von ästhetischer Bedeutung werden. So stehen Gebirge und Ebene, Himmel und Meer, der starre Fels und der daran herabstürzende Wasserfall, oder der es umflatternde Nebelschleier 2c. in einem ästhetischen Gegensatze zu einander.

§ 12. Die ästhetischen Verhältnisse der Stimmung.

Wenn die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt vorzugsweise den Geist interessiren, so wirken dagegen die Verhältnisse, welche durch Beleuchtung und Farbe und durch die Beschaffenheit des sie vermittelnden Mediums der Luft hervorgebracht werden, vorzugsweise auf das Gemüth ein, daher ich sie als Verhältnisse der Stimmung bezeichne. Bei der Darstellung der ersteren kann zwar die Kunst, wie besonders Architektur und Plastik beweisen, von letzteren fast ganz absehen, nicht aber bei Darstellung der Verhältnisse der Stimmung von denen der Form und Gestalt, weil sie immer nur mit und an ihnen zur Erscheinung kommen können. Hierauf beruht es, daß die Malerei, obschon die Darstellung von Verhältnissen der Beleuchtung, Farbe und Luftperspective hauptsächlich in ihrer Aufgabe liegt, doch das Haupt-

gewicht bald auf sie, bald auf die Verhältnisse der Form und Gestalt (d. i. auf die Zeichnung) legen kann.

Von besonderer Wichtigkeit sind hier die Gegensätze und Uebergänge von Licht und Schatten, des Durchsichtigen und Trüben, sowie endlich die der verschiedenen Farben. Die letzteren schließen, wie überhaupt alle Gegensätze, nicht immer einen Widerspruch in sich ein. Sie können zum Theil schon ganz unmittelbar als Harmonie, zum Theil aber auch als Dissonanz empfunden werden, welche letztere durch den Hinzutritt eines neuen Verhältnisses wieder zur Harmonie aufgelöst und erhoben werden kann. Diese ist aber dann insofern von einer noch höheren Bedeutung, als sie eine größere Mannigfaltigkeit und Vertiefung in sich einschließt, mithin das Phantasieinteresse in stärkerem Maße anregt und befriedigt.

Diese Verhältnisse, welche sich in einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Abstufungen und Uebergängen entfalten, werden auf den uns vorliegenden Gebieten theils durch die verschiedene Natur und Beschaffenheit der Körper, theils durch die Verhältnisse, in denen sie zu einander und hierdurch zur Lichtquelle stehen, sowie durch deren besondere Natur und Stärke, und endlich durch den Einfluß der sogenannten Luftperspective in gesetzmäßiger Weise bestimmt. Ein anderweiter Einfluß darauf ist deshalb keineswegs aufgehoben, da es ja nur darauf ankommt, die Beschaffenheit und Anordnung der Gegenstände zu einander, wie zur Lichtquelle, sowie die Beschaffenheit und Stärke der letzteren ꝛc. zu verändern. Hierin beruht die Freiheit des Malers, der, übrigens ganz an jene Gesetzmäßigkeit gebunden, auf diese Verhältnisse doch einen seinen besonderen Zwecken entsprechenden Einfluß ausüben kann.

§ 13. Aesthetische Verhältnisse, die aus dem Gegensatze der Ruhe und der Bewegung entspringen.

Die Körper verharren nur theilweise in dem ihre Form und Gestalt bedingenden Gleichgewicht. Auch ist dieses Gleichgewicht nicht bei allen Körpern, noch bei denselben Körpern immer dasselbe. Es ist durch Anziehung oder Abstoßung, sowie durch die

völlige Indifferenz ihrer Theile in Bezug auf beide bestimmt. Nur jene bedingt eine bald mehr bald minder innige Verbindung der letzteren, eine bald mehr, bald weniger feste Gestalt. Die Verbindung, welche bei der Indifferenz der Theile für Abstoßung und Anziehung zu beobachten ist, ist nur eine scheinbare. Sie wird immer nur durch die Schwere derselben und durch äußeren Druck bestimmt, daher ihre Lage mit Leichtigkeit verschiebbar ist. Die wechselseitige Abstoßung der einzelnen Theile läßt aber einen Zusammenhang überhaupt nur zu in Folge eines von allen Seiten auf sie einwirkenden Druckes, falls dieser mit ihrer Expansionskraft im Gleichgewicht steht.

Die Veränderungen, welche aus der Wechselwirkung der Körper und ihrer einzelnen Theile hervorgehen, sind immer mit bestimmten Veränderungen in den Lageverhältnissen der einen und anderen, d. i. mit Bewegungen verbunden. Diese Bewegungen, die uns hier nur insoweit interessiren, als sie durch den Gesichtssinn wahrnehmbar sind, lassen sich aber auch auf andere Körper übertragen, daher diese nicht nur durch Veränderung ihrer Aggregatzustände, sondern auch durch bloßen äußeren Anstoß oder durch die Aufhebung eines äußeren Widerstandes, welcher das Gleichgewicht ihrer Lage bedingte, in Bewegung gesetzt werden können. Feste Körper brauchen hierbei eine Veränderung in den Lageverhältnissen ihrer einzelnen Theile nicht zu erleiden. Wenigstens kann sie so unbedeutend sein, daß sie nicht in die Wahrnehmung fällt. Flüssige und luftförmige Körper erfahren aber dabei immer eine derartige Veränderung. Unter günstigen Umständen stellt sich jedoch das gestörte Gleichgewicht, sei es rascher oder langsamer, wenn auch nur vorübergehend wieder her, wie sich z. B. das durch den Wind gestörte Gleichgewicht einer Wasserfläche wiederherstellt, sobald die Wirkung dieser Ursache aufgehört hat. Unter ungünstigen Umständen kann die Störung eine dauernde bleiben; so zerstreut der Wind das Gewölk.

Es sind demnach sehr verschiedenartige Bewegungen, welche in der unorganischen Natur zu beobachten sind, und nicht nur, daß sie an sich selbst mannigfaltige Verhältnisse darbieten, be-

dingen sie auch noch unzählige andere durch die Wechselwirkung, in der die bewegten Körper zu einander oder zu den ruhenden stehen.

Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit, Proportionalität kommen wohl auch bei den Erscheinungen, die durch diese Bewegungen bedingt werden, in Betracht — ich erinnere nur an die Kreise, welche ein in ein ruhiges Gewässer geworfener Stein zieht, an die Durchkreuzungslinien verschiedener derartiger Kreissysteme, sowie an den Rhythmus der Wellenbewegung; Verhältnisse, welche noch an Bedeutung gewinnen können durch das Spiel von Farbe und Licht. Wie dieses, können auch sie charakteristisch sein, sowohl für die Natur des bewegten Körpers, wie für die an ihm wirksamen, bewegenden Kräfte und für den Widerstand, den beide durch andere Körper oder Körpertheile erfahren. Schon der bloße Gegensatz des Bewegten und des Ruhenden kann aber zu einer Quelle ästhetischer Verhältnisse werden.

Unmittelbar kann die Kunst die unorganische Natur wohl bewegt, nicht aber diese Bewegungen selbst in ihrem Verlaufe darstellen. Die unmittelbar nachahmenden Künste sind bei ihrer Darstellung immer nur auf den einzelnen Moment beschränkt. Doch vermögen sie den Schein einer solchen Bewegung zu erzeugen, durch die gleichzeitige Darstellung mannigfaltiger Momente dieses Verlaufes. So stellt der Maler unzählige Bewegungsmomente einer sturmerregten Meeresfläche dar und erzeugt hierdurch den Schein der Bewegung selbst, d. i. ihres Verlaufes, obschon er immer nur darzustellen vermag, was sich in einem einzigen Momente ereignet.

b. Die hörbaren Erscheinungen.

§ 14. Die ästhetischen Verhältnisse des Tones.

Tonerscheinungen werden immer nur durch bestimmte Bewegungen der Körper und ihrer Theile hervorgerufen. Diese Bewegungen müssen aber von einer bestimmten Beschaffenheit und Stärke sein, um, auf das Gehörorgan übertragen, einen solchen Eindruck hervorbringen zu können, der eine Tonerscheinung bedingt. Wir sehen hieraus, wie verschieden unsere Sinneserscheinungen von den realen Vorgängen sein können, denen sie

entsprechen, und daß wir ihnen nichtsdestoweniger in einem bestimmten Umfange vertrauen dürfen. Wir schreiben den Ton unmittelbar den Schwingungen eines Körpers zu, obschon er mit diesen selbst nichts gemein hat. Fast alle Körper können den Ton, doch nicht in gleicher Weise, fortpflanzen. Die Luft ist schon deshalb das geeignetste Medium zur Uebertragung dieser Schwingungen auf das Gehörorgan, weil sie dieses wie überhaupt fast alle Körper umgiebt, doch werden demselben auch durch die Knochen des Schädels Tonschwingungen zugeleitet. Dauernd können sich aber die Körper nicht im Zustande der Bewegung erhalten, weil sie durch die Wechselwirkung mit anderen einen Widerstand, eine Hemmung erfahren. Auch würden derartige gleichmäßige Eindrücke bald nicht mehr mit der früheren Intensität auf unser Gehörorgan einwirken, wir würden wahrscheinlich zuletzt die ihnen entsprechenden Sinneserscheinungen nicht mehr zu unterscheiden vermögen, wie das z. B. beim Müller mit dem Geräusche der Räder der Fall ist. Zwar bietet die unorganische Natur auch andauernde Gehörserscheinungen dar, wie das Murmeln des fließenden Baches, das Tosen des Wasserfalles beweist. Sie beruhen jedoch nicht auf andauernden Bewegungen derselben Körper und Körpertheile, sondern auf einer fortlaufenden Folge neuer Bewegungen. Sonst aber haben die Tonerscheinungen dieses Gebietes nur einen vorübergehenden Charakter. Gerade diese letzteren bieten jedoch eine größere Mannigfaltigkeit der Verhältnisse dar, z. B. das Heulen, Pfeifen, Toben des Sturmes, das Rollen des Donners.

Die Gehörserscheinungen wirken unmittelbar mehr auf das Gemüth, als auf den Geist ein, doch können sie, wie die Sprache beweist, auch für diesen eine hohe Bedeutung gewinnen. Darauf beruht es, daß die Musik zwei hierdurch verschiedene Richtungen und Ziele verfolgen, d. i. entweder mehr durch das Stimmungsvolle oder mehr durch die Form wirken kann.

Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit und Proportionalität stellen sich auch hier wieder als die ästhetischen Grundverhältnisse ein. Obschon die Tonverhältnisse sich wesentlich in der Aufeinanderfolge darstellen, so können die Tonerscheinungen doch auch gleich-

zeitige Verhältnisse an sich darbieten. Beide Arten von Verhältnissen können entweder als Consonanz oder als Dissonanz wahrgenommen, letztere aber durch den Hinzutritt eines neuen Tones oder neuer Töne aufgelöst, oder zur Harmonie werden. Die einzelnen Tonerscheinungen unterscheiden sich aber auch noch durch ihre Stärke, ihre Höhe oder Tiefe, sowie durch die Klangfarbe. So hat derselbe Ton von verschiedenen Menschen gesungen auch seine verschiedene Klangfarbe. Sie beruht auf der Verschiedenheit mitschwingender Töne, welche theils durch die verschiedene Natur der schwingenden, theils durch die der in Mitschwingung versetzten Körper (die Resonanz) und endlich durch die Natur der sie in Schwingung versetzenden Kräfte bedingt werden. Die Aufeinanderfolge der Töne unterscheidet sich erstlich durch die Verschiedenheit des Zeitmaßes (das Tempo) sowie durch die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Zeitabschnitte (den Takt), durch die Verschiedenheit der Tondauer, die verschiedene Schnelligkeit der Aufeinanderfolge und endlich durch die Verhältnisse, welche diese Verschiedenheit regeln, den Rhythmus. Alle diese Verhältnisse lassen sich, wenn auch nur in beschränktem Umfange, schon an den Tonerscheinungen der unorganischen Natur beobachten. Von ihnen sind noch diejenigen zu unterscheiden, welche die Aufeinanderfolge der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe bestimmen und in charakteristischer Weise zu einer bestimmten Form und Gestalt verbinden, die melodischen Verhältnisse also. Auch hier ist es die Einheit im Mannigfaltigen, sowie das Charakteristische, was ihnen eine erhöhte Bedeutung giebt. Das melodische Element erscheint auf diesem Gebiete noch ganz unentwickelt, doch lassen sich schon Tonfolgen beobachten, welche dazu Ansätze zu enthalten scheinen, jedenfalls aber sowohl für die Beschaffenheit und die Natur des bewegten Stoffes, als für dessen Lageverhältnisse, daher auch für den Wechsel derselben, sowie endlich für die bewegenden Kräfte charakteristisch sind.

§ 15. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Wenn wir die ästhetischen Wirkungen des uns vorliegenden Gebietes überblicken, so finden wir, daß sie in dem Maße an

Bedeutung gewinnen, als die Verhältnisse, von denen sie kommen, sich über das einfachste aller ästhetischen Verhältnisse, über die Gleichmäßigkeit, erheben, zugleich aber noch einem neuen, höheren, sich auf die Erscheinung beziehenden Gesetze zum Ausdruck dienen. Wir finden aber auch, daß, wenn das höhere ästhetische Gesetz die Formen des niederen modificirt und theilweise aufhebt, es diese doch zugleich noch als untergeordnete Momente in sich aufnehmen oder sich mit ihnen zu Gunsten eines noch höheren verbinden kann. Aller Fortschritt in der ästhetischen Entwickelung drängt aber zur Individualisirung. Obschon es auf diesem Gebiete hierzu im vollen Sinne des Worts noch nicht kommt, so bildet das Charakteristische der einzelnen Form und Gestalt, das hier als höchste Stufe erscheint, dazu doch den Uebergang. Weil aber hier nur das Gleichgewicht der am Stoffe wirkenden Kräfte die Form und Gestalt der Erscheinung bestimmt, so können diese Formen und Gestalten, so wie ihre Bewegungen und die durch sie bedingten Tonerscheinungen dafür eine Ausdehnung und Intensität erlangen, wie auf keinem der folgenden Gebiete.

2. Die organische Natur.

a. Die ästhetischen Erscheinungen des pflanzlichen Lebens.

a. Die sichtbaren Erscheinungen.

§ 16. Die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt, der Farbe und der Bewegung.

Obschon es ein ganz neues und höheres Bildungsgesetz ist, welches hier die Formen und Gestalten bestimmt, so gelangt es doch auf den untersten Stufen dieses Gebietes zu so geringer, ja zu so verschwindender Bedeutung, daß die sich hier darbietenden Erscheinungen an ästhetischem Werth gegen diejenigen völlig zurücktreten, welche wir eben in Betracht gezogen haben. — Das das organische Leben der Pflanze bestimmende Bildungsgesetz bringt zwar das, was das unorganische Leben vergeblich zu erstreben schien, die individuelle Form und Gestalt, wirklich hervor, sie knüpft aber dabei nicht an die höchsten, sondern an die niedrigsten Bildungsformen des letzteren an, welche um so weniger von der pflanz-

lichen Organisation ausgeschlossen sind, als diese selbst auf den höchsten Stufen ihrer Entwickelung noch an ihre Stoffe und Kräfte, sowie an die zwischen diesen obwaltenden gesetzlichen Beziehungen gebunden erscheint. Der pflanzliche Organismus steht zwar ganz unter dem Bildungsgesetze der Individualität, aber die Individualität ist hier noch eine auf die Verbindung mit der unorganischen Natur verwiesene, also unfreie, und wie diese völlig bewußtlos. Auch tritt sie nur erst mit dem wachsenden Differenzirungsprocesse der Organisation mehr und mehr in die Erscheinung. Ungleich reicher und bestimmter als in der unorganischen Natur treten hier die ästhetischen Grundformen der Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit und Proportionalität auf, indem sie, selbst auf den unteren Stufen, wo das individuelle Moment noch so bedeutungslos scheint, daß innerhalb seiner Art das einzelne Individuum kaum wesentlich vom anderen zu unterscheiden ist, einen außerordentlichen Reichthum verschiedener Formen bedingen. Allmählich gewinnt die organische Gliederung jedoch eine steigende individuelle, gewinnen die einzelnen Glieder eine immer bestimmter werdende, gesonderte Bedeutung. Sie bleibt aber selbst dann noch so gering, daß das individuelle Leben hier ganz und ausschließlich in der Fortpflanzung culminirt und in den Fortpflanzungsorganen zumeist in die Erscheinung tritt. Auch erlangt hier nicht sowohl die einzelne individuelle Gestalt, als derjenige pflanzliche Organismus die höchste ästhetische Bedeutung, welcher den Keim zur verbundenen Entwickelung ganzer Geschlechter und Generationen von pflanzlichen Organismen enthält, die nach ihrem individuellen Untergange in die Bildung des gemeinsamen Stammes eingehen; ich meine jene in ihrer reichen Verästung und Verzweigung oft so mächtigen Erscheinungen der baumartigen Gewächse, welche von allen Organismen das Erhabene der Zeit in der ausgedehntesten Weise zur Anschauung bringen. Und doch sind sie es gerade wieder, bei denen die Abhängigkeit des pflanzlichen Lebens vom Standorte und von der ihm die Nahrung bietenden unorganischen Natur, in der oft so machtvollen Wurzelbildung am bedeutendsten in die Erscheinung tritt.

Die Pflanze ist aber nicht nur abhängig von dem Boden, dem sie entwächst und der ihr die Nahrung bietet, sondern auch von Wasser und Luft, von Wärme und Licht, unter deren Einfluß ihr Ernährungs- und Bildungsproceß einzig zu Stande kommen kann. Insbesondere scheint die Pflanze zum Theil erst unter dem Einflusse des Lichts die Beschaffenheit anzunehmen, welcher einzelne Farbeneindrücke entsprechen. Das Licht macht demnach die Farbe nicht nur sichtbar, sondern bringt sie auch zum Theil erst hervor. Der Bildungsproceß der Pflanze ist daher abhängig vom Klima und von den Jahreszeiten. Beide bedingen eine Verschiedenheit und einen Wechsel der Erscheinungen, die von einer besonderen charakteristischen und deshalb auch ästhetischen Bedeutung sind und vom nachahmenden Künstler nicht vernachlässigt werden dürfen.

Aus dem individuellen Differenzirungsproceß gehen im Fortschritt der pflanzlichen Entwickelung verschiedene Organe hervor (Wurzel, Stengel, Blätter und Blüthe), die sich in einer ungeheueren Mannigfaltigkeit der Formen entfalten, sich bei ihrer Entwickelung aber auch gegenseitig bedingen, so daß die Ausbildung des einen Organs oft nur auf Kosten des anderen vorschreitet. Auch hier sind wieder Einheit des Mannigfaltigen und charakteristische Bestimmtheit von großer ästhetischer Bedeutung. Letztere bezieht sich aber nicht mehr blos auf die besondere Natur von Stoff und von Kraft, sondern auf die functionelle Bedeutung der einzelnen Theile, und erstere nicht blos auf die Verbindung des Einzelnen überhaupt, sondern auf die Verbindung desselben zu einem individuellen Ganzen. Die Schönheit der Rose ist nicht die Schönheit der Pflanze überhaupt, sondern gerade nur die dieser besonderen Pflanzenart, sie ist eine wesentlich andere als die aller übrigen Pflanzen.

Der Gegensatz der verticalen und horizontalen Richtung spielt in der Anordnung einzelner Theile eine ganz neue, bedeutende Rolle. Die Stellung der Blätter zum Stengel und Stiel, sowie die der Zweige und Aeste zum Stamme bedingt eine Menge neuer ästhetischer Verhältnisse. Sie ist hauptsächlich durch die Structur, zum Theil aber auch durch Verhältnisse

der Schwere und des Gleichgewichts bedingt. Das Neigen, Beugen, Herabhängen der Zweige und Blätter einzelner Pflanzen bildet einen ergreifenden Gegensatz zu der starr aufgerichteten oder ausgreifenden Stellung anderer. Nicht minder wichtig ist der Gegensatz, welcher in der verschiedenen functionellen Bedeutung der einzelnen Organtheile begründet ist — der Gegensatz von Blüthe und Frucht oder Samenkapsel, von Stamm und von Aesten, von Stengel und Blatt, von Wurzel und Krone. Diese Gegensätze werden vermehrt durch die Verschiedenheit der Ausbildung dieser Theile bei verschiedenen Pflanzen, z. B. bei Flechten, Moosen, Kräutern, Gräsern, Farrn, Pilzen, Cacteen, Schlingpflanzen, Mimosen, Palmen, Nadel- und Laubhölzern 2c.

Auch hier lassen sich die Verhältnisse der Farbe, Beleuchtung, Luftperspective von denen der Form und Gestalt unterscheiden. Die Farbenverhältnisse sind um Vieles mannigfaltiger, da ganz neue Farben und Farbennüancen auftreten, dieselben auch zum Theil intensiver und leuchtender sind. Im Uebrigen gewinnen diese Verhältnisse aber erst in dem Zusammensein der einzelnen Gegenstände dieses Gebietes mit einander und in ihrem Zusammenhange mit der unorganischen Natur ihre weitere und volle Bedeutung. Was die Verhältnisse der Bewegung des pflanzlichen Lebens betrifft, so sind sie theils nur von außen übertragene und angeregte, theils solche, welche aus den Bildungs- und Lebensprocessen der Pflanze hervorgehen. Die letzteren sind meist zu unmerklich, um hier interessiren zu können; doch geben die verschiedenen Entwickelungsmomente, welche wir gleichzeitig an ihnen wahrnehmen, ihnen im Gegensatze zu den Erscheinungen der unorganischen Natur, den Charakter des Lebendigen. Die von außen angeregten Bewegungen beruhen zum Theil mit auf Functionen der Organtheile, an denen sie wahrgenommen werden, wie die ringelnden Bewegungen der Schlingpflanzen, das Schließen und Oeffnen der Blätter und Blüthen. Auch sie sind zu selten und zum Theil auch zu unbedeutend, um unmittelbar an sich selbst von ästhetischem Werthe sein zu können. Wohl aber sind es die Lageverhältnisse, die sie bedingen, und welche auf

sie mit zurückweisen. Dies gilt auch zum Theil von den übertragenen Bewegungen, doch sind diese schon oft an sich selbst von ästhetischem Interesse, zumal wenn sie charakteristisch für die Beschaffenheit, Anordnung und Structur der bewegten Pflanzentheile sind, wie z. B. das Schwanken des Rohres, das Zittern des Espenlaubes, das Wogen der Gräser, die wiegende Bewegung der Zweige ꝛc. Die ästhetische Bedeutung dieser Verhältnisse wird noch erhöht durch das Spiel von Licht und Farbe, das sie bedingen und welches besonders die Wirkung auf das Gemüth des Beschauers erhöht.

§ 17. Verhältnisse, welche aus der Anordnung und dem Gegensatze der verschiedenen Erscheinungen dieses Gebietes im Zusammenhange mit der unorganischen Natur und im Gegensatze zu dieser entspringen.

Der größere Theil des Festlandes würde, wenn die Cultur des Menschen ihm nicht den Raum streitig machte, wohl ganz mit pflanzlichem Leben bedeckt sein. Andererseits trägt die Cultur aber auch selbst wieder zur Verbreitung desselben mit bei. Insofern wir hiervon noch absehen, erscheint die Anordnung der pflanzlichen Organismen, theils vom Klima und von der Beschaffenheit des Bodens, theils von der Form ihrer Fortpflanzung, und endlich von denjenigen Bedingungen abhängig, welche man neuerdings in dem Begriff des „Kampfes um's Dasein" zusammengefaßt hat.

Die Vegetation eines Landes ist für die Beschaffenheit seines Bodens und Klimas fast eben so charakteristisch, als diese für jene nothwendig sind. Die Anordnung derselben hängt zum Theil von den Formationen, den Hebungen und Senkungen des Bodens ab, wie diese wieder von der Beschaffenheit dieses letzteren. Der Landschafter hat diese Verhältnisse eben so zu beachten, wie den Einfluß des Wechsels der Jahreszeiten darauf. Er darf nichts darstellen, was mit den hierdurch gegebenen Bedingungen in Widerspruch steht. Er hat vielmehr diese Erscheinungsformen ganz besonders ins Auge zu fassen, nicht blos im Interesse der Wahrheit, sondern auch wegen ihrer charakteristischen und hierdurch ästhe-

tischen Bedeutung. Welche charakteristische Verschiedenheit besteht zwischen einer Frühlings- und einer Herbstlandschaft, einer Sommer- und einer Winterlandschaft. Welche charakteristischen Gegensätze bieten die Landschaften der Tropenländer und die der gemäßigten Zone, die des Südens und Nordens, der Hoch- und der Tiefländer, der Marschen und Heiden, der Innen- und Küstenlandstriche dar.

Der Einfluß der Fortpflanzung auf diese Erscheinungen bedarf einer besonderen Betrachtung. Sie ist entweder eine freie, durch Theilung, Sporen, Samen zc. vermittelte, welche letztere sich theils aussäen, theils von Wind und von Insecten und anderen Thieren vereinzelt weitergetragen werden, oder sie ist eine an das Stammindividuum gebundene und durch Keimung vermittelte. Die ästhetische Bedeutung der zweiten Form hat schon zum Theil gewürdigt werden können. Hier habe ich nur noch zwei verschiedene Modalitäten derselben zu berücksichtigen, die Vermehrung von der Wurzel aus, durch Ausläufer, Schößlinge, und die kriechende, überwuchernde Form ihrer Ausbreitung. Wie die Fortpflanzung überhaupt sind es besonders diese Formen, welche nächst dem Selbstaussäen der Pflanzen im Kampf um's Dasein eine bedeutende Rolle spielen. Es ist klar, daß jede Pflanzenart, welche sich rascher vermehrt und rascher entwickelt, welche sich mächtiger ausbreitet als andere und diesen hierbei Luft und Licht entzieht, oder deren Ernährungsprocesse durch die Bodenverhältnisse eines bestimmten Standorts besonders begünstigt werden, oder welche sich diesen doch leichter anpaßt als andere, im Kampf mit ihnen allmählich obsiegen muß. So finden wir ganze Strecken Landes mit nur einer einzigen Pflanzenart bewachsen oder diese doch vorherrschend, so kehren mit den gleichen Bodenverhältnissen auch meist ähnliche Vegetationsverhältnisse wieder.

Es entstehen auf diese Weise die Erscheinungen und Gegensätze von Wald, Heide und Feld, denen die gruppenweise und vereinzelte Anordnung anderer Pflanzen gegenübersteht. Wozu dann die im vorigen Abschnitte schon beleuchteten Gegensätze des Horizontalen und Verticalen, des Gradlinigten und Gebogenen, des Gedrungenen, Starren und des Lockeren, Biegsamen wiederkehren.

Ergreifender aber noch ist der Gegensatz, in welchem die Bildungen der vegatativen Natur zu denen der unorganischen stehen, die ihre Anordnung zum Theil mit bedingen. Man denke des Gegensatzes von Gebirge und Ebene, der lachenden Matten an starrender Felswand, der dunklen Tannen am glitzernden Spiegel des Sees, oder der sich darüberwiegenden Trauerweide, der Palme auf vorspringender Klippe, zu Füßen das brandende Meer, des zwischen Gletschern eingebetteten Arvenwalds und darüber den sonnigen Himmel oder auch dunkles Gewölk, des wechselnden Spiels von Licht und von Schatten, und all diese Gegensätze doch wieder zur Einheit versöhnt.

b. Die hörbaren Erscheinungen.

§ 18. Die ästhetischen Verhältnisse der Tonerscheinungen.

Die Tonerscheinungen bieten zwar hier einige neue Verhältnisse dar, welche zugleich charakteristisch für die Beschaffenheit und Structur der bewegten Pflanzen und Pflanzentheile, und von ganz eigenartiger Wirkung auf das Gemüth sind, sie stehen jedoch an Intensität und Gewalt gegen die der unorganischen Natur zurück. Auch werden dieselben fast ausnahmelos durch Uebertragung von außen bedingt. Nur das Knistern der zerplatzenden Blätter, Blüthen und Fruchtkapseln dürfte vielleicht als Ausnahme gelten. Es ist zunächst die Bewegung der Luft, welche, sich auf die Pflanzenwelt übertragend, jene Tonerscheinungen veranlaßt, wie das Rauschen der Zweige, das Knarren der Bäume, das Seufzen im Schilf, das Rascheln des Laubes. Die Kunst kann von ihnen, wie von den Tonerscheinungen des vorigen Gebietes, durch unmittelbare Nachahmung nur in der Musik und der theatralischen Kunst einen beschränkten Gebrauch machen. Die Poesie versucht zwar, sich ihrer Wirkungen mittelbar zu bemächtigen, sie vermag es aber immer nur andeutungsweise zu thun.

§ 19. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Das individuelle Bildungsgesetz, welches hier alle Formen und Gestalten bestimmt, bringt es allein schon mit sich, daß diese hier eine größere Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit gewinnen. Es bedingt aber zugleich, daß die auf dem Gebiete des

unorganischen Lebens beobachteten und hier wiederkehrenden Verhältnisse, weil sie jenem Gesetze untergeordnet sind und je mehr sie das sind, an Kraft und Ausdehnung, an Intensität und Gewalt der Wirkung verlieren. Dagegen gelangen einzelne von ihnen erst hier zu bestimmterer Bedeutung, z. B. die Gleichseitigkeit und Proportionalität, ja selbst noch zu höherer, z. B. das Charakteristische der Form und Gestalt. Letzteres beruht darauf, daß diese Verhältnisse sich nicht mehr blos auf die die Gestalten bildenden Kräfte und Stoffe, sondern zugleich und vor Allem auf das individuelle oder individualisirende Moment des hier herrschenden Bildungsgesetzes beziehen, wie unter dessen Einflusse auch ganz neue Stoffe und Stoffverbindungen entstehen und ganz neue, erst an ihnen hervortretende Kräfte entbunden werden. Bei der Gebundenheit und Bewußtlosigkeit der Individualität auf diesem Gebiete können die Erscheinungsformen und Gestalten desselben eine volle Selbständigkeit noch nicht erlangen, daher auch die Plastik sie nicht zu selbständigen Gegenständen der Nachahmung machen kann. Dagegen entspringt aus ihrer Verbindung mit einander und mit der unorganischen Natur und aus dem Gegensatze beider eine Fülle ganz neuer eigenartiger Verhältnisse, welche von ästhetischer Bedeutung sind und vorzugsweise zum Gegenstand malerischer Nachahmung gemacht werden können, die sogar zwei besondere Zweige der Malerei hervorrief (die Blumen- und Landschaftsmalerei). Wie aber die Vegetation den Verhältnissen der unorganischen Natur erst ihre bestimmtere und höhere Bedeutung überhaupt und insbesondere ihre ästhetische giebt, so kann auch die Architektur in diesem Sinne bestimmte Formen des pflanzlichen Lebens ergreifen und sie ihren Zwecken gemäß umbildend (stilisirend), zum Ornamente, verwenden.

b. Aesthetische Verhältnisse des thierischen Lebens.

a. Die sichtbaren Erscheinungen.

§ 20. Aesthetische Verhältnisse der Form und Gestalt.

Das dieses Gebiet beherrschende Bildungsgesetz hebt das vorausgehende in ein höheres auf, in das der bewußten, sich selbst

bestimmenden, frei sich bewegenden Individualität. Der Grad des Bewußtseins und der freien, selbstbestimmten Bewegung bestimmt hier die Stufenfolge der Organisation, besonders ihrer ästhetischen Bedeutung nach. Der Differenzirungsproceß dieser letzteren, ihre Gliederung, die functionelle Bestimmtheit der verschiedenen Organe erscheint mehr und mehr hierauf bezogen. Geht das pflanzliche Leben noch ganz in dem Zweck der organischen Entwickelung und der Fortpflanzung auf, so dauert zwar diese Bestimmung auch bei dem Thiere noch fort, um aber allmählich mehr und mehr der Selbsterhaltung und jenen höheren Zwecken zu dienen. Auf den untersten Stufen desselben sind freilich seine Gestalten noch kaum von denen des pflanzlichen Lebens zu unterscheiden. Scheint sich das thierische Leben hier doch ebenfalls ganz nur in der organischen Entwickelung und Fortpflanzung zu erschöpfen und mit dieser unterzugehen. Die Bewegung ist noch äußerst beschränkt — auch zum Theil an den Ort der Entstehung gebunden. Die individuelle Bedeutung ist noch so gering, daß einzelne Organismen sich sogar noch durch Theilung, andere durch Knospung und Keimung vermehren (z. B. die Korallenthiere). Das Bewußtsein scheint zunächst ein fast verschwindendes. Es bleibt lange nur auf das Gemeingefühl und die ihm entsprechenden Triebe beschränkt, aus welchen sich jedoch bald der Gegensatz eines subjectiven und eines objectiven Gefühlssinns mehr und mehr ausbildet. Die übrigen dem Bewußtsein dienenden Organe, so wie die der Bewegung, bleiben noch lange in ihrer Entwickelung zurück. Erst mit der fortschreitenden Differenzirung der Nerven- und Sinnesorgane kann ein höherer Grad von Bewußtsein gewonnen werden, erst mit der Entwickelung von Auge und Ohr vermag das Thier bestimmtere Vorstellungen von den Außendingen zu erlangen. Die Structur dieser Organe ist aber noch lange von der des Menschen so wesentlich unterschieden, daß die hierdurch erlangten Vorstellungen wohl kaum den seinen entsprechen können. Ebenso wird vieles, was wir auf diesem Gebiete als zweckmäßige Thätigkeit beurtheilen, wie z. B. der Zellenbau der Bienen, die Betriebsamkeit der Ameisen, zunächst nur auf Anstoß des bloßen Triebes geschehen oder doch

andere Zwecke zur Voraussetzung haben, als die wir ihnen unterlegen. Die wirbellosen Thiere bieten fast nur auf ihrer obersten Stufe, der der Insecten, ästhetische Verhältnisse dar, doch ist selbst hier das sich in den Gestalten offenbarende individuelle Leben zu unbedeutend, als daß sie zu selbständigen Gegenständen der künstlerischen Nachbildung gemacht werden könnten. Die Mollusken und Schalenthiere bieten zwar auch Farbenverhältnisse und Bildungsformen dar, von denen die letzteren sich sowohl durch ihre Zierlichkeit als durch ihre Mannigfaltigkeit auszeichnen, nur betrifft dies fast ausschließlich die leblosen Umhüllungen derselben.

Höhere individuelle und darum auch ästhetische Bedeutung erlangen erst die mit einem festen Knochengerüst versehenen Wirbelthiere. Erst bei ihnen differenziren sich mehr und mehr die dem leiblichen Leben dienenden Organe des Nervensystems von den dem Bewußtsein dienenden. Nur das Wirbelthier hat ein Gehirn und einen Kopf mit bestimmter ausgebildetem Angesicht. Dem allgemeinen Gange der Natur entsprechend treten aber auch hier die Entwickelungsformen der unteren Stufen gegen die der höchsten auf Seiten der wirbellosen Thiere zurück. Beim Fisch erscheint der organische Differenzirungsproceß in ganz einseitiger Weise vorgeschritten. Die Organe des vegetativen Lebens überwiegen und sind auf Unkosten der dem Bewußtsein dienenden entwickelt. Die unter dem Einfluß der äußeren Lebensbedingungen, denen sich alle organische Entwickelung anzupassen strebt, entstandenen Formen und Gestalten haben meist etwas Unbeholfenes. Die Entwickelung der äußeren Bewegungsorgane ist völlig verkümmert, dafür erscheint der ganze Organismus fast nur als Bewegungsorgan. Auch nimmt der Fisch das ästhetische Interesse vornehmlich durch seine Bewegungen in Anspruch, welche bei einzelnen Gattungen sich durch Gewandtheit, Zierlichkeit, ja selbst Anmuth auszeichnen. Geistiger entwickelt, aber meist abschreckender und unheimlicher in der Erscheinung sind die Amphibien. Auch sie interessiren zumeist durch die Gewandtheit und Zierlichkeit, ja wohl auch Drolligkeit der Bewegung. Dagegen erlangt auf dem Gebiete der Vögel die thierische Gestalt ein selbständigeres Interesse.

Selbst hier aber sind die einzelnen Arten von sehr verschiedenem ästhetischen Werth. Man darf vielleicht sagen, daß der eigentliche Luftvogel, besonders der Raubvogel, den besonderen Charakter des Vogels am vollkommensten zur Erscheinung bringt. Der Flug des letzteren ist offenbar der weitaus schönste. Doch hat fast jede Gattung ihre besondere ästhetische Bedeutung. So wird man derjenigen Organisation, welche den Vogel befähigt, unter verschiedenen äußeren Bedingungen zu leben und sich zu bewegen, wie z. B. einzelne Sumpfvögel, vor derjenigen doch einen gewissen Vorzug geben, welche ihn nur auf ein bestimmtes Gebiet verweist, wenn er für dieses auch höher ausgebildet sein sollte.

Im Allgemeinen wird aber gesagt werden dürfen, daß das Thier in dem Maße an ästhetischer Bedeutung gewinnt, als es sich über die Sphäre der bloßen Ernährung und Fortpflanzuug durch seine organische Entwickelung erhebt und dieses sich in seiner äußeren Erscheinung und in seinen Beziehungen zur Außenwelt ausdrückt.

Dies findet natürlich in größerem Umfange auf der obersten Stufe der thierischen Organisation statt, wo sich die höhere Entwickelung des Bewußtseins schon in der bedeutenderen Ausbildung des Kopfes, in der reicheren Entwickelung der Musculatur, die jedem einzelnen Gliede eine bestimmtere Bedeutung für die Bewegung giebt, und in der einheitlichen Verbindung der einzelnen Organe und Glieder darthut.

Auch hier schreitet jedoch der organische Differenzirungsproceß in der obenbezeichneten Weise vor. Auch hier bleibt der ästhetische Werth der Erscheinung von dem eigenthümlichen Charakter der individuellen organischen Entwickelung abhängig. Die Schönheit eines Pferdes beruht zum Theil auf anderen Verhältnissen, als die eines Stiers. Sie wächst mit der Bedeutung der Individualität, insofern diese in die Erscheinung tritt. Die Beziehungen zur Außenwelt, besonders zum Menschen, werden erst hier innigere, bewußtere und bedeutungsvollere und nehmen einen individuelleren Charakter an. Erst hier wird das Thier zu einem würdigen Gegner des Menschen, erst hier vermag es

dessen Zwecken dienstbar, ihm zu einem Gehülfen, zu einem treuen Gefährten zu werden. Diese Bedeutung ist für die ästhetische Werthschätzung daher nicht gleichgültig, sie bestimmt dieselbe aber doch nicht allein. Der Elephant ist ein eben so würdiger Gegner des Menschen, als es der Löwe ist, er ist vielleicht nicht minder intelligent und gelehrig als das Pferd, er ist aber beiden ästhetisch untergeordnet. Auf diesem Gebiete spricht sich das individuelle Bewußtsein noch am bedeutendsten in dem Einflusse auf die körperliche Bewegung aus, und die Kraft, Freiheit, Mannigfaltigkeit, Anmuth und Zierlichkeit der Bewegung ist hier nicht nur an sich die hauptsächlichste Quelle der ästhetischen Verhältnisse dieses Gebiets, sondern die ästhetischen Verhältnisse der thierischen Gestalt und Gliederung sind auch wesentlich auf die Bewegung bezogen.

§ 21. Aesthetische Verhältnisse, die aus den Beziehungen der Thiere zu einander und zu den früheren Gebieten der Natur entspringen.

Das Thier ist, wenn auch nicht mehr an die unorganische Natur gebunden, so doch immer noch abhängig von ihr. Es bedarf ihrer als Standort und Ruhestätte oder doch als Medium, in welchem es lebt (Luft und Licht). Sie enthält die Bedingungen, unter denen sein Lebensproceß allererst möglich erscheint. Doch auch mittelbar, als die unerläßliche Voraussetzung des pflanzlichen Lebens, welches ihm vielfach zur Quelle der Ernährung wird, ist sie für dasselbe von größter Bedeutung. Schon die Pflanze ist zu ihrer Ernährung an pflanzliche und thierische Stoffe verwiesen. Doch nur in den seltensten Fällen greift sie dabei unmittelbar den lebendigen Organismus der Pflanzen und Thiere an, und wo es der Fall, geschieht es doch ungewollt, unbewußt. Das Thier ergreift dagegen seine Nahrung mit von Stufe zu Stufe steigendem Bewußtsein, mit immer freier werdender, selbstbestimmter Bewegung. Es ist der lebendige Organismus von Pflanze und Thier meist unmittelbar selbst, den es sich dabei zum Objecte macht. Ernährung und Fortpflanzung bleiben auch hier noch die wichtigsten Hebel des Kampfes um's Dasein, aber

doch nicht die einzigen. Dieser Kampf, der hier ein bewußter wird, nimmt eine wesentlich andere Form an. Die Pflanze, die sich seinen Angriffen nicht zu widersetzen vermag, muß ihm wehrlos erliegen. Nicht so das Thier, das diese Angriffe, wenn auch nicht immer, so doch vielfach erkennt, sich ihnen zu entziehen sucht oder dieselben bekämpft und dabei nicht nur seine physischen Kräfte, sondern auch die des Verstandes: List, Ueberlegung, Verschlagenheit 2c. in verschiedenem Grade ins Spiel setzt. Eine Fülle neuer Verhältnisse, zum Theil von ästhetischem Werthe, erschließen sich hier. Doch nicht nur, daß sich das Thier seine Beute auf diese Weise erkämpfen muß, es hat sie nicht selten auch gegen neue Angriffe wieder zu vertheidigen. Und wie sich das gesellige Leben der Thiere nicht blos aus der Gemeinsamkeit der Bedürfnisse, sondern aus der Gefahr erklärt, so sind es auch noch andere Zwecke als die Ernährung, welche diese Kämpfe veranlassen. Beides beruht nicht selten auf jenen dunklen, in der Form des Triebes hervortretenden Beziehungen, die man mit den Namen der Sympathie und Antipathie zu bezeichnen pflegt. Die weitaus mächtigste Form gewinnen diese Beziehungen unter dem Einflusse des Geschlechtstriebs. Aesthetisch bedeutsamer als die aus ihm entspringende Zuneigung erscheinen aber auf diesem Gebiete, die ihr verwandten Beziehungen, welche zwischen den Alten und ihren Jungen obwalten. Man denke des Nesterbaues, der Atzung, sowie der Vertheidigung der letzteren. Nur wird man sich hüten müssen, diesen Erscheinungen das eigene Bewußtsein zu leihen und ihnen Empfindungen und Zwecke unterzulegen, die diesem Gebiet noch nicht zukommen, noch nicht zukommen können. Dies ergiebt sich schon daraus, daß sie, wie z. B. der Vogelgesang, fast immer nur an bestimmte Zeiten, an bestimmte körperliche Zustände gebunden sind. Auch die Theilnahme der Alten für ihre Jungen hört plötzlich auf. Im Ganzen kommt der Geselligkeitstrieb, der durch die Macht der Gewohnheit befestigt und wohl auch vererbt wird, bei den pflanzenfressenden Thieren leichter zur Entwickelung, als bei den Fleischfressern. Der Kampf um's Dasein nimmt bei jenen ungleich mildere Formen an, als bei diesen. Die thierischen Sympathien

sind zwar hauptsächlich, doch keineswegs ganz auf die Gattung beschränkt (nur der Geschlechtstrieb scheint es immer zu sein), noch die Antipathien auf die Verschiedenheit der Gattungen und Arten.

Die Abhängigkeit des thierischen Lebens von der pflanzlichen und unorganischen Natur bedingt ebenfalls eine Menge Verhältnisse, welche von ästhetischer Bedeutung sein können. Wir vermögen uns dasselbe nicht ohne alle Beziehung auf sie zu denken. Auch wird es fast immer auf diese Weise künstlerisch dargestellt. Daher hier die Plastik noch auf einen sehr engen Darstellungskreis beschränkt ist. Nur auf den höchsten Stufen erlangt die Gestalt eine genügende Bedeutung, um von ihr selbständig zur Darstellung gebracht werden zu können. Die Architektur vermag wegen jener Abhängigkeit zum Theil einen ornamentalen Gebrauch von ihren Formen zu machen, doch liegt ihr das pflanzliche Leben noch näher dazu. Dagegen ist für die Malerei, welche die Thierwelt gerade in der Anlehnung an jene anderen Gebiete und in den Beziehungen und Gegensätzen zu diesen darstellt, der Darstellungskreis ein ungleich weiterer. So können auf einem Blumen- oder Fruchtstück selbst noch Käfer, Schmetterlinge 2c. als belebendes Element, als Zerstörer und Förderer des pflanzlichen Lebens, sowie überhaupt als schicklicher Gegensatz in die Darstellung eingehen und insbesondere durch die sich an ihnen darbietenden Farbenverhältnisse eine ästhetische Bedeutung gewinnen.

Es sind drei Grundverhältnisse, in denen sich die Anlehnung und der Gegensatz des thierischen Lebens zu den Gebieten der bewußtlosen Natur zur Darstellung bringen läßt: das Verhältniß der Unterordnung unter diese, welche dasselbe nur als belebende Staffage der letztern auffaßt; das der Ueberordnung über sie, wodurch umgekehrt die bewußtlose Natur als bloßer Schauplatz und stimmungsvoller Hintergrund derselben erscheint, und ein Verhältniß, bei welchem sich das Interesse für beide die Wage hält.

Eine Art ganz neuer ästhetischer Verhältnisse entspringt aus den schon oben erwähnten Beziehungen des thierischen Lebens zum Menschen und aus der Anlehnung oder dem Gegensatze desselben zur Culturthätigkeit dieses letzteren. Ackerbau, Vieh-

zucht, Jagd, Krieg 2c. bieten mannigfaltige Verhältnisse dieser Art der künstlerischen Nachbildung dar. Durch diese Beziehungen wird der Darstellungskreis sowohl dieses Gebiets, als auch des pflanzlichen Lebens außerordentlich erweitert, doch fast nur für die Malerei, welche besonders im Genrebilde und Stillleben jetzt eine Menge Arten von Pflanzen, Früchten und Thieren in ihre Darstellungen einbeziehen kann, die außerdem nicht unter den Gesichtspunkt ästhetischer Anschauung fallen. Doch auch der Dichter kann von ihnen hierdurch mit Vortheil nicht nur einen umfassenden Gebrauch für den bildlichen Ausdruck der Sprache machen, sondern das Thierleben selbständig zu allegorischer oder satirischer Darstellung bringen.

Durch die Beziehungen des Thierlebens zum Menschen erhält es unstreitig erst seinen höchsten ästhetischen Werth. Ich werde jedoch die hieraus entspringenden Verhältnisse im nächsten Abschnitte noch zu berühren haben.

b. Die hörbaren Erscheinungen.

§ 22. Die ästhetischen Verhältnisse der Tonerscheinungen.

Der Ton gewinnt auf diesem Gebiete eine ganz neue, ungleich höhere Bedeutung, insofern er hier nicht nur als Ausdruck bestimmter Zustände des Bewußtseins erscheint, sondern auch zum gewollten Ausdruck derselben gemacht werden kann, weil die ihn bewirkenden Bewegungen mit unter dem Einfluß des Willens stehen. Diese Bewegungen beruhen auf den Functionen bestimmter Organe, denen man aus diesem Grunde den Namen der Stimmorgane gegeben hat. Die wirbellosen Thiere entbehren derselben noch vollständig. Die Geräusche und Töne, welche man an den Insecten beobachtet, beruhen nur auf gewissen Bewegungen ihrer Flügeldecken. Auch noch die Fische, vielleicht mit Ausnahme des Delphins, sind stumm. Den Amphibien fehlt gleichfalls noch vielfach die Stimme, und die Töne, die sie hervorbringen, sind zwar zum Theil charakteristisch, entbehren aber noch völlig des Wohllauts. Erst bei den Tonbildungen einzelner Vogelarten, der Singvögel, tritt dieser auf. An einigen derselben lassen sich sogar ganze rhythmisch-melodische Tonreihen

beobachten. Sie sind von einem so musikalischen Charakter, daß verschiedene Denker sie als die natürlichen Vorbilder der Kunst des Gesanges und der Musik bezeichnet haben; besonders den Gesang der Lerche und der Nachtigal. Wie es sich damit auch verhalten mag, so beruht doch der Vogelgesang gewiß nicht auf irgend einer Art Kunsttrieb oder einer ästhetischen Empfindung, wennschon derselbe ohne Zweifel angenehme Reize ausübt und ausüben soll. Er steht hierzu viel zu vereinzelt, wir finden auf keiner der höheren thierischen Entwickelungsstufen etwas ihm Vergleichliches, er erscheint viel zu sehr an bestimmte geschlechtliche Verhältnisse gebunden und auf diese beschränkt, auch läßt sich an ihm kein Moment der Entwickelung bemerken. Wie sehr aber auch die Töne und Tonfolgen des Vogelgesangs an musikalischem (besonders an melodischem) Werth alle Laute übertreffen, welche wir an den Thieren der höchsten Entwickelungsstufe zu beobachten haben, so scheint ihnen doch meist ein Moment zu fehlen, welches diesen eine höhere seelische Bedeutung giebt, ich meine den eigentlichen Empfindungsausdruck. Dieser tritt bei den Lautäußerungen der Vögel noch sehr gegen den einzelner vierfüßiger Thiere zurück. Doch ist auch bei ihnen noch dieser Ausdruck zu roh, zu dürftig und unbestimmt, um sich in Verhältnissen darstellen zu können, welche von einer bestimmteren ästhetischen Bedeutung wären.

§ 23. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Auch hier sind die Fortschritte, die wir zu beobachten haben, wieder mit einer Einbuße verbunden. Wenn die ästhetischen Wirkungen der vegetativen Natur schon gegen die der unorganischen an Intensität und Ausdehnung verloren, so ist dies doch mit den hier zu beobachtenden Erscheinungen noch in erhöhtem Maße der Fall. Dagegen steigert sich hier mit der wachsenden Bedeutung der Individualität die functionelle Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit der organischen Gliederung, die Centralisation und Concentration der bildenden Kräfte. Obschon die ästhetischen Verhältnisse der früheren Gebiete dem hier herrschenden Bildungsgesetze untergeordnet erscheinen, so gelangen sie doch noch theils zu einer höheren, theils zu einer wesentlich anderen

Bedeutung. Die Gleichmäßigkeit bezieht sich jetzt weniger auf die Anordnung und Form der einzelnen Theile, als auf die übereinstimmende Anordnung derselben bei den Individuen einer und derselben bestimmten Art. Symmetrie und Proportionalität erscheinen nur noch insoweit von ästhetischer Bedeutung, als sie sich mit der functionellen Bestimmtheit der einzelnen Glieder vereinigen lassen. Diese letztere selbst aber, welche die Anordnung derselben bestimmt, gestattet uns, sie unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit zu stellen. Bewußtsein, Selbstbestimmung, Selbständigkeit treten erst in der selbstgewollten Bewegung in die Erscheinung. Die Bewegungen dieser Art sind aber nicht mehr blos von außen übertragene und durch die Structur der bewegten Theile höchstens noch mit bestimmte: sie entspringen vielmehr im Organismus selbst und haben hier, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vor allem Andern das Bewußtsein zur Quelle. Sie sind das charakteristische Merkmal der äußeren Erscheinung des thierischen Organismus und diese steht ästhetisch um so höher, in je bedeutsamerer, und bei aller Verschiedenheit harmonischerer Weise das Vermögen hierzu in der Anordnung der Glieder zum Ausdruck kommt, je mehr die Lageverhältnisse derselben, selbst in der Ruhe noch, auf sie zurückweisen. Die dem Bewußtsein entspringenden Bewegungen können entweder auf die Erreichung bestimmter äußerer Zwecke gerichtet sein, daher auch auf den der Ruhe oder auf den des unmittelbar aus ihnen zu erlangenden Lebensgenusses; oder auch darauf, die Zustände des Bewußtseins, die in diesem hervortretenden Triebe und Begierden zum bloßen Ausdruck zu bringen. Die letzteren sprechen sich aber noch nicht wie beim Menschen hauptsächlich im Mienenspiel aus, ja bis auf vereinzelte Ausnahmen nicht einmal in den Bewegungen der eigentlichen Bewegungsorgane, die hier noch fast ausschließlich der Fortbewegung dienen, sondern in Bewegungen des ganzen Körpers oder auch untergeordneter Theile desselben, z. B. des Schwanzes. Diese verschiedenen Bewegungen geben den Erscheinungen des thierischen Lebens ihren bestimmten Charakter und können Verhältnisse bedingen, deren ästhetische Bedeutung durch Be-

ziehungen zur Außenwelt noch sehr an Mannigfaltigkeit gewinnen. Das Erhabene gelangt hier zwar zu einer andren, aber kaum zu einer höheren Bedeutung. Dafür tritt in den Bewegungen, dem Thun und den Verrichtungen vieler Thiere das Anmuthige in ganz neuen Formen auf, die sich nicht selten mit dem Lächerlichen verbinden. Auch tritt dieses hier schon, wenngleich nur beschränkt, in selbständiger Weise auf. In vielen Fällen freilich erst dadurch, daß wir dem Thun der Thiere unsere Zwecke mit unterlegen. — Die Verhältnisse der Stimmung treten gegen die der früheren Gebiete zurück. Die Verbindung mit diesen verleiht ihnen aber einen ganz neuen Zauber; neue stimmungsvolle Verhältnisse treten aus dieser Verbindung hervor.

B. Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur unter den Einflüssen der Cultur.

§ 24. Der Mensch unter dem Gesichtspunkte der bloßen Natur.

Seiner körperlichen Organisation nach stellt sich der Mensch nur als eine höhere Bildungsform der thierischen dar. Die Verschiedenheiten, welche der Anatom zwischen dem menschlichen und dem thierischen Organismus der höchsten Stufen nachzuweisen vermag, entsprechen keineswegs der Verschiedenheit in der Erscheinung und den Lebensäußerungen beider. Besonders in Beziehung auf letztere erscheint der Mensch vom Thiere fast durch eine noch tiefere Kluft getrennt, als dieses vom pflanzlichen Leben. Der Grund davon liegt zumeist in dem Vermögen zu einer höheren Entwickelung des Bewußtseins, welche ihm eine ganz neue Sphäre desselben erschließt. Wenn ihr Zusammenhang mit der körperlichen Organisation auch zur Zeit noch nicht genügend dargethan werden konnte, so besteht ein solcher doch ohne Zweifel. Andrerseits scheint aber der Geist in seiner Selbstbestimmung in einem bestimmten Umfange von dem das organische Leben beherrschenden ursächlichen Zusammenhange unabhängig zu sein, da die Entwickelung des Bewußtseins

verschiedener Menschen, bei scheinbar übereinstimmender Organisation und annähernd gleichen Lebensbedingungen, doch eine so verschiedene ist. Dies beruht hauptsächlich auf der höheren Entwickelung des Willens und dem wachsenden Einflusse, den dieser durch seine an Bedeutung zunehmenden Zwecke auf die übrigen Thätigkeiten des Bewußtseins und hierdurch auf jenen ursächlichen Zusammenhang gewinnt. Auch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, daß die fortschreitende Entwickelung des Bewußtseins eine, wenn auch noch so geringe Rückwirkung auf die Entwickelung der körperlichen Organisation ausübt. Daher es sich fragt, ob diese als das, was sie heute nach einem vieltausendjährigen Einfluß dieser Art im Wechsel der Generationen geworden, wirklich noch als reines Naturproduct aufzufassen sein dürfte und nicht in gewissem Sinne selbst schon ein Product der Cultur genannt werden muß? Denn wenn auch der Mensch von der Natur selbst zur Cultur bestimmt, und in all seinen Culturäußerungen von ihr und ihren Mitteln abhängig ist, so pflegen wir doch, weil das Verfahren beider bei ihren Hervorbringungen ein anderes ist, mit Recht Alles, was unter dem Einfluß der letzteren entsteht, von den bloßen Naturproducten zu unterscheiden. Dies ist um so gebotener, wo es sich, wie hier, grade um die Feststellung derjenigen ästhetischen Verhältnisse handelt, welche die Natur schon allein durch ihr Wirken zur Anschauung bringt. Wie groß der Cultureinfluß auf die organische Entwickelung des Menschengeschlechts im Laufe der Zeiten aber auch gewesen sein möchte, so ist er doch immer zu klein, als daß man bei Betrachtung der bloßen körperlichen Erscheinung des Menschen nicht von ihm absehen und diese, wie dies ja auch von der Plastik und Malerei zuweilen geschieht, unter den Gesichtspunkt der bloßen Naturanschauung stellen könnte.

Wenn die körperliche Organisation des Menschen im Wesentlichen ganz auf demselben Bildungsgesetz wie die der höheren Thiere zu beruhen scheint, so tritt doch die höhere Bestimmung desselben in der wachsenden functionellen Bestimmtheit der einzelnen Glieder und Organe, so wie in der Anordnung derselben, daher auch in der ganzen körperlichen Erscheinung des Menschen in

bedeutsamster Weise hervor. Alles ist hier ungleich entschiedener, umfassender und bedeutungsvoller auf das individuelle Leben und dessen ungleich vielseitigere und höhere Zwecke bezogen. Dies spricht sich vor allem in dem aufrechten Gange, in der freien, selbstbewußten Haltung des Körpers, in der Anordnung und Gliederung der Arme und Hände, welche letztere für ganz andere Zwecke als die der bloßen Stütze und Fortbewegung frei wurden, besonders aber in dem stolz und frei um sich schauenden Haupte und dem ausdrucksvollen Angesicht aus. In diesem allen kündigt die höhere geistige Bestimmung sich an, welche, wie seiner Individualität überhaupt, auch der körperlichen Erscheinung des Menschen den höheren ästhetischen Werth verleiht. — Auch hier bleiben die früheren ästhetischen Verhältnisse, wennschon in nur untergeordneter Weise, mitwirkend. Auch hier erhalten sie zum Theil unter dem Einflusse des neuen Bildungsgesetzes eine neue und höhere Bedeutung. Diejenigen, welche die körperliche Schönheit des Menschen nur auf bestimmte mathematische Verhältnisse der Proportionalität, wie auf das des goldenen Schnittes, zurückführen wollen, vergessen, daß diese Verhältnisse zwar zu den Grundverhältnissen der Schönheit gehören, diese aber doch noch nicht selbst sind und daß, wenn sie der Schönheit der organischen Bildungen auch auf der höchsten Stufe noch immer mit zu Grunde liegen, sie doch hier durch das organische Bildungsgesetz und die Bedeutung der Individualität auf den verschiedenen Entwickelungsstufen derselben noch näher bestimmt werden. Denn es zeigte sich ja, daß mit der höheren Individualität auch der ästhetische Werth der körperlichen Erscheinungsformen sich steigert und diese hauptsächlich in der charakteristischen Eigenthümlichkeit zum Ausdruck gelangen, was nur dadurch möglich ist, daß jene mathematischen Grundverhältnisse einen gewissen Spielraum der Freiheit gestatten, oder anders und richtiger ausgedrückt, durch die charakteristische Eigenthümlichkeit näher bestimmt und hierdurch in dem entsprechenden Umfange aufgehoben werden.

Wie das höhere Bewußtsein des Menschen sich hauptsächlich in der Freiheit äußert, und diese, auf die Nothwendigkeit des

ursächlichen Zusammenhangs bezogen, sich wieder als Zweckmäßigkeit darstellt, so liegt auch die höhere ästhetische Bedeutung der menschlichen Gestalt hauptsächlich darin, daß die Verhältnisse, welche sie darbietet, sich vor Allem auf die Freiheit und Zweckmäßigkeit der Bewegung beziehen. Es ist wohl vornehmlich diese Einsicht gewesen, welche Michel Angelo bestimmt hat, selbst noch seine in Ruhe versunkenen Gestalten meist so bewegt darzustellen, daß er darin nicht selten über die Natur hinauszugehen scheint. Der geistreiche Anatom Henke hat dies zwar daraus erklärt, daß Michel Angelo den menschlichen Körper vorzugsweise an Leichen studirt habe, doch hat er dies wohl hauptsächlich deshalb gethan, um zu untersuchen, wie weit er auf Grund des bloßen körperlichen Gleichgewichts in Bezug auf Bewegung im Zustande der Ruhe gehen dürfe.

Unstreitig stellt sich die gebogene Linie im Gegensatz zu der graden als die bewegtere, die wellenförmige gegen die gezackte als die ihren Widerstand leichter, ja spielend überwindende dar. Auch sind es die beiden ersten, welche sich der Schätzung und Messung in der bloßen Anschauung mehr als die beiden andren entziehen, was dem, die mathematischen Verhältnisse der Symmetrie und des goldenen Schnittes im Sinne der Freiheit bestimmenden Gesetze der Individualisirung zugleich noch einen günstigeren Spielraum gestattet. Wenn man es daher an der menschlichen Gestalt als besondres Merkmal der Schönheit hervorheben konnte, daß sich hier Alles in den oft feinsten geschwungenen Linien darstellt, so beruht dies wesentlich auf diesen Verhältnissen. Weniger noch als auf allen früheren Gebieten läßt sich die Schönheit hier auf bloße Regelmäßigkeit oder Proportionalität zurückführen. Die menschliche Schönheit würde ja sonst nur eine einzige sein können, sie würde, einmal gefunden, das ganze Gebiet in ästhetischem Sinne erschöpfen müssen. Eine solche Schönheit könnte dann aber nur eine conventionelle, keineswegs eine solche sein, welche, wie sie es hier doch vor Allem müßte, das Gesetz der Individualität, in der Bedeutung, welche es diesem ganzen Gebiete giebt, zu voller Erscheinung bringt. Noch abgesehen von der Individualität theilt aber die Natur die Menschen

in mannigfaltiger Weise, in Rassen und Stämme, in die beiden Geschlechter, sowie nach ihren verschiedenen Alters- und organischen Entwickelungsstufen ein. Diese Verschiedenheiten trennen die Menschen sowohl, als sie dieselben auch wieder einander verbinden. Die Verschiedenheit der Rassen, welche mit der Verschiedenheit der Lebensbedingungen zusammenhängt, unter deren Einfluß dieselben entstehen, reißt eine fast unüberwindliche Kluft zwischen denselben auf; wogegen die Gemeinsamkeit der Rasse, des Stammes wieder etwas Verbindendes hat. Die Rassenverschiedenheit äußert sich sowohl im Bau des Körpers, in der Hautfarbe, und in der Form und Farbe des Haares, wie in den Lebensgewohnheiten, dem verschiedenen Grade der Intelligenz und Culturfähigkeit. Von den fünf Menschenrassen, in die man gewöhnlich die Menschen theilt (Cuvier beschränkt sie bekanntlich auf drei: die kaukasische, mongolische und äthiopische), behauptet die kaukasische wegen ihrer höheren Culturfähigkeit den höchsten Rang überhaupt und, insofern sich das schon in der äußeren Erscheinung ankündigt, auch im ästhetischen Sinne. Selbst der Vorzug, den wir der weißen Hautfarbe geben, beruht nicht blos auf Vorurtheil, weil die Beschaffenheit derselben dem Lichte ein tieferes Eindringen in dieselbe gestattet, was der Erscheinung des Kaukasiers etwas Durchleuchtetes giebt und den geistigen Ausdruck desselben unstreitig erhöht. — Auch die Verschiedenheit des Geschlechts trennt und verbindet die Menschen zugleich. In ihr liegt sogar der mächtigste Antrieb, der sie verbindet, wie diese Verbindung weitaus die innigste, wenngleich nicht immer die dauerndste ist. Grade die Heftigkeit dieses Antriebs, so wie die natürlichen Folgen dieser Verbindung haben zugleich eine gewisse Scheu und Schranke zwischen den Geschlechtern hervorgerufen, welche jedoch fast noch mehr in der Sitte, als in der Natur wurzeln, doch auch durch die mit der vollkommenen organischen Entwickelung hervortretenden körperlichen Gegensätze und Verschiedenheit der Lebensbestimmung mit bedingt zu werden scheinen.

Selbst die Verschiedenheit der Altersstufen, welche durch die langsame organische Entwickelung des Menschen und seine längere

Lebensdauer von ungleich größerer Bedeutung ist, als beim Thiere, übt einen theils trennenden, theils verbindenden Einfluß aus. Die Hülflosigkeit des Menschen im frühesten Lebensalter verstärkt die natürlichen Antriebe, welche die Eltern, besonders die Mutter, an das Kind und welche das Kind an die Eltern fesseln. Auch später findet sich die Jugend noch vielfach an das reifere Alter verwiesen und das Alter erfreut sich der Spiele, des Glückes, der Hoffnung und Kraft der Kindheit und Jugend. Gemeinsame Lebensinteressen, gleiche Empfindungsweise und gleiche Lebensanschauungen verbinden die Altersgenossen, sondern aber eben dadurch zugleich die verschiedenen Altersstufen wieder vielfach von einander ab.

Alle diese Verschiedenheiten und die aus ihnen entspringenden Verhältnisse, sowie die Gegensätze, welche sie bilden, bedingen entsprechende Erscheinungsformen, die ihre besondere, charakteristische ästhetische Bedeutung haben. Die Schönheit des Kaukasiers ist eine andere, als die des Negers, die des Mannes eine andere, als die des Weibes, und ebenso haben die Erscheinungen der verschiedenen Altersstufen 2c. ihren besonderen ästhetischen Werth.

§ 25. Der Mensch unter dem Einflusse der Natur.

Der Mensch ist von der Natur selbst zur Cultur bestimmt, und die Naturseite desselben bildet die Grundlage auch seines geistigen Lebens. Als solche und insofern sie in diesem mit zur Erscheinung kommt pflegen wir sie als das Naturell eines Menschen und die verschiedene Art und Form des durch sie mit bedingten Hervortretens der geistigen Antriebe mit dem Namen des Temperaments zu bezeichnen. Die Natur begabte den Menschen aber nicht nur mit den nöthigen Culturanlagen, sondern ließ ihn auch in der Hülflosigkeit, in der sie ihn in das Leben entläßt, die nöthigen Antriebe dazu finden. Denn diese verweist ihn theils auf die Fürsorge Anderer, theils auf seine eigenen geistigen Hülfsquellen. Beides mußte ihn aber vor Allem auf Mittel der Verständigung sinnen und alles was sich ihm dazu in seiner Organisation darbot ergreifen lassen. Dies

führte allmählich zur Sprachbildung, die wir ohne Zweifel als Grundlage aller übrigen Culturentwickelung ansehen müssen, wenn sich die Sprachen auch erst in Wechselwirkung mit dieser zu dem herausgebildet haben, als was sie uns heute überliefert werden. Erst durch die Begriffe, erst durch die Sprache vermochte der Mensch sich über die unmittelbare Sinnesanschauung zu erheben, sich von ihr zu befreien und sich eine nur ihm eigene Welt zu erschaffen, in welcher er neue und höhere Antriebe und Zwecke der Thätigkeit fand, denen entsprechend er dann auch die Welt der wirklichen Dinge umzubilden und umzugestalten vermochte. Wie die Natur übt auch die Cultur einen zugleich verbindenden und trennenden Einfluß auf die Menschen aus. Sie vereint sie zu gemeinsamen Zwecken; die Verschiedenheit dieser Zwecke aber ist es, die sie auch wieder trennt. Nichts scheint so sehr auf die Vereinigung, weil auf den Verkehr der Menschen, berechnet zu sein als die Sprachbildung und doch ist gerade die Verschiedenheit der Sprachen wieder eine der bedeutendsten Culturschranken. Dasselbe gilt von der Religion, die zwar in ihrer Ausbreitung die von den Sprachen gezogenen Grenzen zu überschreiten, die Verschiedenheit der Sprachen aber deshalb doch nicht zu überwinden vermochte oder dieses zu thun doch nicht in ihrem Interesse gelegen fand. Die Verschiedenheit der Religion, in ihren, einander oft mit Feindseligkeit ausschließenden Gegensätzen, beweist aber, daß selbst noch sie nicht nur eine verbindende, sondern auch eine trennende Macht ist. Fast entschiedener noch und damit vielfach zusammenhängend zeigt sich dieser gegensätzliche Einfluß der Cultur und der Culturformen in der Völker- und Staatenbildung, in der Verschiedenheit der Stände, in dem Gegensatze des Staats- und des Familienlebens.

Da die höhere Bedeutung des Menschen in der höheren Entwickelung seines individuellen Bewußtseins, daher also auch in der seiner Individualität liegt, so kann es nicht Wunder nehmen, daß alle Bewegung, aller Fortschritt in der Entwickelung der Cultur von dem Einzelnen ausgeht und daß eben deshalb gesonderte Strömungen und Gegensätze in der Entwickelung der Menschheit hervortreten und umsomehr einen theils verbinden-

den, theils trennenden Einfluß ausüben müssen, als die menschlichen Leidenschaften dabei einen großen Spielraum finden.

Mehr als die Verschiedenheit der äußeren Lebensbedingungen ist es die Verschiedenheit der individuellen Entwickelung des Bewußtseins, welche die mit der fortschreitenden Cultur sich steigernde Mannigfaltigkeit der Culturzwecke bedingt, und es ist, wie schon gesagt, vornehmlich die Verschiedenheit dieser Zwecke, welche die Menschen verbindet und trennt. Die nächsten Zwecke entstanden natürlich auf Seiten des leiblichen Bedürfnisses, aus dem Triebe der Selbsterhaltung. Nahrung, Kleidung und Wohnung mußten hier als die nächst zu erreichenden Zwecke erscheinen. Schon dazu aber bedurfte der Mensch noch anderer Hülfsmittel, als derjenigen, welche ihm in seinem Organismus gegeben waren. Werkzeuge und Waffen waren ohne Zweifel die ersten Culturproducte. Ein weiterer Fortschritt der Culturentwickelung konnte indeß erst dadurch herbeigeführt werden, daß die Zwecke des Menschen sich über das nächste, unmittelbare Bedürfniß erhoben. Dies konnte in verschiedener Weise geschehen. Zuerst, indem sich das individuelle Bedürfniß zu einem allgemeineren erweiterte, sodann, indem man dabei die Zukunft ins Auge faßte, und endlich, indem man das leiblich-sinnliche Bedürfniß mit einem geistigen Interesse verband und vertauschte. Es entwickelte sich auf diese Weise zunächst der Begriff der Familie und des Stammes, sowie der des Nützlichen und des Wohlgefälligen. Neue Bedürfnisse riefen neue Zwecke hervor, was sich in der Vervollkommnung der Werkzeuge, in Kleidung und Tracht, in Wohnung und Geräthschaften zeigte, wobei man freilich zunächst von der Beschaffenheit des Bodens, den man bewohnte, und seiner Erzeugnisse abhängig blieb. Auch mögen Ernährung und Selbsterhaltung noch lange alle übrigen Zwecke bestimmt haben.

Wanderzüge und Kriege machten die Menschen aber endlich mit anderen Bodenverhältnissen und Erzeugnissen, mit anderen Lebensgewohnheiten und Hülfsmitteln bekannt. Man suchte sich dieselben anzueignen. Der Handel entstand, und indem man demselben bequemere Wege zu erschließen strebte, entwickelten sich Schifffahrt und Straßenbau.

Mit dem zunehmenden Besitze trat auch das Bedürfniß hervor, demselben Schutz und Dauer zu geben. Es entsprang ein gemeinsames Interesse daraus, das zu den Ideen des Rechts und des rechtmäßigen Erwerbs, zu der Idee eines geschlossenen Gemeinwesens mit schlichtendem, richtendem und die Vertheidigung leitendem Oberhaupt führte.

Die Verschiedenheit der individuellen Anlagen, die Verschiedenheit der Ausbildung, die der Mensch ihnen giebt, und des Gebrauchs, den er von ihnen macht, mußte sehr bald eine immer wachsende Verschiedenheit des Lebensberufes und Besitzes bedingen, die selbst wieder zu einer Verschiedenheit der Stellung und der Rechte im Gemeinwesen führten. Unter welchem Einfluß sich Stände und Rangstufen ausbildeten, die wie alle Unterschiede der Menschen dieselben theils von einander trennten, theils durch die hieraus entspringende Gemeinsamkeit der Interessen verbanden.

Die Culturentwickelung der Menschheit würde schon diese Stufen, auf denen sie doch noch fast ganz auf äußere Zwecke beschränkt blieb, nicht haben erreichen können, wenn sie nur unter dem Einfluß der Sinnlichkeit und des Verstandes stattgefunden hätte. Diese fanden aber schon hier eine Unterstützung in der Thätigkeit der Vernunft und des Gemüths. Erst unter dem Einfluß der die Begriffe zu Ideen, die einzelnen durch den Verstand erlangten Einsichten in den Causalzusammenhang logisch zu einer zusammenhängenden Erkenntniß entwickelnden und verbindenden Thätigkeit der Vernunft konnten alle jene Erscheinungen ins Leben treten. Indem nun diese die Erkenntnisse noch auf allgemeine Gesetze zurückzuführen suchte, erweiterte sie nicht nur den Kreis der zu erreichenden äußeren Zwecke, sondern machte auch die Erkenntniß um ihrer selbst, um ihrer Wahrheit willen zum Zweck ihrer Thätigkeit, was zur Entwickelung der Wissenschaft führte. Der Einzelne sowohl, wie der unter ihrem Einflusse sich herausbildende Staat fing an, die Macht dieser letzteren zu begreifen und sich dieselbe dienstbar zu machen. Lehre und Schule entstanden, zunächst als ein Vorrecht und Geheimniß einzelner Stände oder Genossenschaften. Auch schon in dieser Gestalt aber war eine festere Basis für die

Entwickelung der Cultur gewonnen, denn völlig undenkbar würde sie sein, wenn jeder Einzelne immer nur wieder auf seine Erfahrung und die Summe seiner eigenen Erkenntniß hierbei verwiesen und beschränkt wäre.

Von nicht minderer Bedeutung für sie aber waren die dem Menschen aus seinem Gemüthsleben entspringenden Antriebe. Wenn dies auch immer nur unter dem Einfluß der Thätigkeiten des Geistes, unter dem Einfluß der durch diese gewonnenen Ideen möglich ist, so empfängt doch andererseits der Geist von dem Empfindungs- und vor allem von dem Gemüthsleben wieder die wichtigsten Antriebe zu neuer Thätigkeit, sowie den bedeutendsten Inhalt für diese. Gemüth und Geist entwickeln sich in steter Wechselwirkung, und erst aus dieser Wechselwirkung gehen die höchsten Culturformen der Menschheit hervor.

Die ursprünglichsten Quellen des Gemüthslebens sind die Empfindungen, welche dem Menschen aus der Auffassung der Verhältnisse entspringen, in welche er sich zu den Gegenständen seines Bewußtseins und diese zu einander gesetzt findet. Die von diesen Empfindungen abgeleiteten Begriffe können aber wieder selbständig weiter entwickelt werden, und den hieraus entspringenden Vorstellungen und Ideen und ihren Verhältnissen werden wieder neue Empfindungen, wie diesen Empfindungen neue Antriebe der Thätigkeit, neue Begriffe, neue sinnliche Vorstellungen und Ideen entsprechen können.

Zu den Verhältnissen, in die sich der Mensch zu den Gegenständen des wirklichen Lebens gesetzt findet, die ihn theils anziehen, theils abstoßen, theils gleichgültig lassen, und ihn zum Genuß, zum Besitz oder auch nur zur Betrachtung reizen 2c., gehört unter Anderem auch das der Abhängigkeit. Er kann sich abhängig von ihnen, er kann aber auch umgekehrt sie abhängig von sich selbst finden. Dort empfindet er seine Ohnmacht, hier seine Macht. Wie alle Empfindungen, können auch diese, schon durch ihre Gradunterschiede und durch die Verbindung mit solchen Empfindungen, welche anderen Verhältnissen und Vorstellungen entsprechen, in einer Menge verschiedener Formen auftreten. So werden die aus dem Verhältnisse der Abhängigkeit entspringenden

Empfindungen wesentlich andere sein, wenn diese Abhängigkeit dem Menschen zum Vortheil oder zum Nachtheil, zum Wohl oder Uebel ausschlägt oder sich mit den Empfindungen der Neigung oder Abneigung, des Wohlgefallens oder des Mißfallens in ihren verschiedenen Abstufungen verbindet. Zuletzt findet sich freilich der Mensch, selbst wo er sich am Mächtigsten fühlt, noch immer abhängig von der Nothwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs und all seine Thätigkeit, all seinen Willenseinfluß, wie überhaupt alles Geschehen an diesen gebunden. Da er aber den letzten Grund dieses Geschehens niemals in irgend einem einzelnen Gegenstande seiner sinnlichen Erfahrung aufzufinden vermag, so ist er gehalten, denselben in Etwas zu suchen, was jenseit aller sinnlichen Erfahrung liegt. Diesem unergründlichen, an sich selbst aber grundlosen Grund alles Geschehens, gleichviel wie er sich denselben vorstellen möchte, muß nun der Mensch Alles, was ihm zum Wohle und was ihm zum Uebel gereicht, beimessen, und jenachdem er mehr das Eine oder das Andere ins Auge faßt, wird er ihn ehren und lieben oder fürchten und scheuen. Dieser innere Widerspruch hat bei allen Völkern, gleichviel wie sie sich sonst jenen Grund alles Geschehens vorstellen mochten, zur Annahme eines guten und eines bösen Princips geführt. Weil aber der Mensch sich mit all seinem Thun von jenem letzten Grund alles Geschehens abhängig findet, so wird er, sei es aus Furcht oder Verehrung oder aus einem Gemisch von beiden, der Pflicht, sich in Einklang mit demjenigen zu setzen suchen, von dem ihm das Gute kommt, und das ihm daher nun auch selbst für das Gute gilt — denn wozu sollte er sich wohl in Einklang mit dem setzen, von dem ihm einzig nur Schlimmes kommen könnte?

Das Gewissen ist ebensowenig etwas Angeborenes wie die Religion. Sie müssen sich aber beide der Anlage des menschlichen Geistes gemäß in diesem mit einer Art von Nothwendigkeit entwickeln. Der Begriff des Guten und Bösen ist beiden vorausgegangen. Er liegt beiden zu Grunde.

Nicht das Gewissen bestimmt, was gut oder was böse ist, sondern diese Begriffe sind es, welche erst das Gewissen in uns

hervorrufen und näher bestimmen. Es ist nicht sowohl der Gesetzgeber, als der das Sittengesetz auslegende, der erkennende Richter. Daher sowohl das Sittengesetz, wie die Religion und die Begriffe des Guten und Bösen dem Menschen schon seit lange überliefert werden können; nur der Form nach jedoch, die der Geist erst lebendig zu machen hat. Das würde freilich nicht möglich sein, wenn er in dem oben gedachten Gefühle der Abhängigkeit von einem an sich selbst grundlosen Grund alles Geschehens nicht immer wieder die lebendige Quelle hierzu in sich fände. Das Gewissen kann sicher nur aus diesem Grunde erstehen. Ich glaube kaum, daß sich die Begriffe des Guten und Bösen, die Ideen von Sittlichkeit, von Tugend und Laster ohne Religion würden entwickelt haben, gewiß aber würde ohne sie das Gewissen niemals die Macht erlangt haben können, welche es unter ihrem Einfluß und dem der religiösen Vorstellungen gewonnen hat. Ich nehme hier freilich den Begriff der Religion nur in seinem allgemeinsten und weitesten Sinne, wie er von aller wahren Philosophie nicht ausgeschlossen, sondern gefordert wird, ohne aber eine bestimmte Form des Glaubens dabei im Auge zu haben. Es haben weit weniger Menschen in diesem Sinne keine Religion, als es deren giebt, die keine zu haben behaupten, und wenn jene nichtsdestoweniger Sittlichkeit und Gewissen haben, was ich a priori keineswegs bezweifeln mag, so dürften sie sich doch darin täuschen, daß sie hierzu ohne alle Religion gekommen sein würden.

Von der Religion und Sittlichkeit sind immer die höchsten Culturantriebe ausgegangen. Sie sind die hauptsächlichsten Grundlagen der Staatenbildung gewesen und haben dem Menschen im höchsten Sinne das, was wir Charakter nennen, und seinem Charakter die volle Würde gegeben. Auch was wir im höchsten Sinne Handlung nennen fällt unter den Gesichtspunkt der Sittlichkeit, daher der Mensch ohne sie wohl kaum eine Geschichte haben würde. Schon hieraus läßt sich ermessen, daß die von ihnen ins Leben gerufenen Erscheinungen und Verhältnisse auch von ästhetischer Bedeutung und zwar von

der höchsten ästhetischen Bedeutung sein müssen. Es ist um so weniger nöthig, darauf näher einzugehen, als ganze Kunstzweige wesentlich diese Verhältnisse zum Gegenstande ihrer Darstellung machen — wie die religiöse und kirchliche Kunst und die bedeutendsten Formen der Poesie und Malerei. Auch werde ich dieselben in einem späteren Abschnitte noch zu berühren haben. Hier mag genügen, darauf hinzuweisen, daß sich unter ihrem Einflusse nicht nur das Gemeinwesen erst zu der höheren Form des Staates, sondern auch in oder neben dem Staate die Kirche als eine Macht in den mannigfaltigsten Gliederungen entwickelte. Auch diese Entwickelung vollzog sich in Wechselwirkung. Die Kirche kann sich des Staates, der Staat sich der Kirche zu bemächtigen suchen; sie können sich zu gemeinsamen Zwecken verbünden, einander aber auch feindlich entgegentreten, ja in offenen Kampf mit einander gerathen. Beide streben darnach, ihre Glieder von sich abhängig zu machen. Die Gesetzgebung des Staates, welche von den Gesichtspunkten des Rechtes und der Zweckmäßigkeit ausgeht, fällt zwar nicht immer mit dem Gesetze der Sittlichkeit zusammen, sie wird sich aber um so kräftiger erweisen, je mehr es der Fall, weil sie das Sittlichkeitsgefühl und die Macht des Gewissens sonst abschwächt. Diesen Kämpfen des Staates und der Kirche, welche die Geschichte der Menschheit durchziehen, laufen innere Spaltungen, Conflicte und Kämpfe beider zur Seite. Ihr Gegensatz tritt aber auch noch darin in die Erscheinung, daß die Religion sich über viele verschiedene Staaten ausbreiten und deren Glieder in sich vereinigen, der Staat seinerseits wieder verschiedene Religionen und religiöse Körperschaften in sich aufnehmen kann.

Es ist begreiflich, daß mit der Entwickelung dieser hauptsächlichsten Culturformen eine Menge anderer, ihnen untergeordneter, eine Menge neuer Verhältnisse, Bedürfnisse und Zwecke ins Leben treten mußten; Zwecke, welche sich mehr und mehr über die leiblich-sinnliche Sphäre erhoben und die Menschen in neuer Weise mit einander verbanden, doch auch wieder sonderten und trennten. Diesen gesonderten Stellungen der verschiedenen Stände, Rangstufen, Aemter, Berufe 2c. entsprachen auch neue Verschiedenheiten der Trachten, Wohnungen, Werkzeuge, Geräth-

schaften rc. — Erscheinungen, welche in ihrem Wechsel und in ihrer Fülle, sowie auch durch ihre historische Bedeutung nothwendig von einem ganz neuen ästhetischen Werthe sein mußten.

§ 26. Von den Culturthätigkeiten des Menschen, ihren Erzeugnissen und den daraus hervorgehenden ästhetischen Verhältnissen.

Alle Thätigkeit beruht auf Bewegung, aber nicht alle Bewegung ist Thätigkeit. Selbst die beabsichtigte, selbst die zweckmäßige Bewegung ist es nicht immer. Die Thätigkeit ist etwas aus verschiedenen zweckmäßigen Bewegungen Zusammengesetztes, allein auch dies genügt zu ihrer Erklärung noch nicht. Das Thier hat solcher zusammengesetzter Bewegungen genug, wir sprechen ihm aber nur ein Thun, doch nicht Thätigkeit zu. Erst unter dem Einfluß der Cultur wird das Thun zur Thätigkeit. Nicht die Anwendung äußerer Hülfsmittel (der Werkzeuge) macht es dazu, denn es giebt Thätigkeiten, die deren niemals bedürfen, wie z. B. das Denken, sondern nur die Art der Zwecke, die nicht in dem Thun selbst liegen, sondern in einem damit beabsichtigten Ergebniß, das auf ein Bedürfniß des Menschen, welches Begriffe voraussetzt, bezogen ist. Daher man die Spiele, mögen sie auch noch so zusammengesetzt sein und das geistige Interesse noch so sehr in Anspruch nehmen, nicht zu den Thätigkeiten rechnet. Aus gleichem Grunde fallen viele unserer Verrichtungen, z. B. das Essen, Trinken, Gehen, nicht unter diesen Begriff. Sie können aber zum Theil zur Thätigkeit werden, wenn ein außer diesen Verrichtungen liegender Zweck damit erreicht werden soll, dessen Dasein Begriffe voraussetzt. Obschon ich essen und trinken kann, um mch zu ernähren, also um ein außer der Thätigkeit liegendes Ergebniß zu erreichen, wird hierdurch das Essen und Trinken doch nicht zur Thätigkeit, sondern bleibt nur ein Thun, weil dieses Ergebniß nicht auf einem Bedürfniß beruht, dessen Entstehen Begriffe voraussetzt. Dem Reitknecht aber, welcher das Pferd seines Herrn zureitet, sprechen wir hierbei Thätigkeit zu, selbst noch dem Gehen des Botenläufers.

Die Thätigkeiten lassen sich eintheilen nach der Verschiedenheit ihrer Zwecke, die bald mehr den Bedürfnissen der leiblich-sinnlichen

Sphäre des Bewußtseins, bald denen der geistig-sinnlichen entsprechen und dienen; bald auf das äußere Leben, bald auf das innere Leben des Menschen gerichtet sind. Sie lassen sich aber auch nach der Verschiedenheit der darin besonders hervortretenden Thätigkeitsweise des Geistes unterscheiden, da wir in einigen von ihnen mehr nur die in den technischen Fertigkeiten unter Einfluß des Willens wirksame verändernde (bewegende) Thätigkeit unter bald größerer, bald nur geringerer Beihülfe des Verstandes, in anderen dagegen mehr die auffassende Thätigkeit in der Wechselwirkung von Verstand und Vernunft, in noch anderen endlich die Phantasie in hervortretender Weise wirksam sehen. Diese durch die Verschiedenheit der Antriebe und Zwecke bestimmten mannigfaltigen Thätigkeiten bringen zwar, wie schon angedeutet, nicht immer unmittelbar das hervor, was wir Culturerzeugnisse nennen, aber alle Culturproducte beruhen auf diesen Thätigkeiten. Daß die körperlichen Bewegungen hierdurch in ganz außerordentlicher Weise an Reichthum und charakteristischer Bedeutung gewinnen müssen, bedarf ebensowenig einer Ausführung, als daß die an ihnen, wie an ihren Erzeugnissen sich darbietenden, so wie die zwischen den letzteren und dem Menschen hervortretenden Verhältnisse vielfach von ästhetischer Bedeutung sind. Es genügt darauf hinzuweisen, daß auf jenen Thätigkeiten nicht nur aller Erwerb und Handel, sondern überhaupt alle Berufs- und Amtsausübung, daß auf ihnen nicht nur Gewerbe, Handwerk, Technik, Maschinenwesen und Industrie, sondern auch Wissenschaften und Künste beruhen und die Culturerzeugnisse des Menschen sowohl dessen eigene Erscheinung, durch Kleidung und Schmuck, als auch seine Umgebungen in der mannigfaltigsten und seinen inneren, geistigen Bedürfnissen vielfach entsprechenden Weise verändern und umgestalten — ja ihn gewissermaßen aus der Natur in eine ganz neue nur ihm eigene Welt versetzen. So abhängig der Mensch in all seiner Culturthätigkeit von der Natur ist, so erscheint doch der Entwickelungsgang der durch sie hervorgerufenen Welt fast unabhängig von dem ihren. Die historische Entwickelung der Cultur steht hierdurch in einem Gegensatze zu der der Natur, welche letztere uns wohl im Einzelnen

bemerkbar wird, sich aber im Großen und Ganzen der Wahrnehmung völlig entzieht. Das historische Moment giebt aber den Culturproducten noch eine besondere Bedeutung, welche von dem nachahmenden Künstler überall berücksichtigt werden muß, wo es, wie in der historischen Kunst, durch die charakteristische Angemessenheit gefordert wird. Die Verschiedenheit dieses historischen Moments bedingt aber selbst wieder Gegensätze, welche von ästhetischer Bedeutung sein können. So ragen die Bauwerke verschiedenster Culturepochen, als eben so viele Denkmale vergangener Zeiten, als eben so viele bedeutungsvolle Gegensätze in das Leben der Gegenwart und in deren aus einer ganz anderen Anschauungs- und Empfindungsweise hervorgegangenen Werke herein.

Es würde zu weit führen, die verschiedenen Erscheinungen der Culturthätigkeit des Menschen, wenn auch nur von allgemeineren Gesichtspunkten aus, hier in Betracht zu ziehen. Nur diejenige Seite derselben glaube ich etwas näher ins Auge fassen zu sollen, welche durch ein besonderes Phantasie-Interesse bedingt ist. Denn, wennschon diejenigen Verhältnisse, welche die Kunstwerke an sich selbst darbieten, hier noch nicht zu berücksichtigen sind, so werden sie doch schon deshalb nicht ganz übergangen werden können, weil nicht nur künstlerische Momente in fast alle Handwerke und Industriezweige eingingen und die Form und Gestalt auch ihrer Erzeugnisse beeinflußten, sondern, weil auch die Kunstwerke selbst, als bloße Gegenstände, wieder eine Menge neuer Verhältnisse bedingen, die als solche von ästhetischer Bedeutung sein können.

Die vorstellende Thätigkeit ist an aller Culturthätigkeit betheiligt, sie kann dabei ebensowohl im Dienste anderer daran mitwirkender Thätigkeiten des Geistes stehen, als diese sich dienstbar machen. Zur Phantasie aber wird sie erst unter den idealen Antrieben des letzteren. Als Phantasie wird sie also auch nur bei denjenigen Thätigkeiten auftreten können, welche mit auf derartigen Antrieben beruhen. Diesen Antrieben kann unter Anderm ein Phantasiebedürfniß zu Grunde liegen, welches ursprünglich immer nur entstanden sein wird durch ästhetische Wirkungen der Außenwelt, seine weiteren Anregungen und seine

Nahrung aber von dem innern Leben des Geistes und Gemüthes empfängt. Aus diesem Bedürfniß mußte das Bestreben des Geistes entstehen, theils allen seinen Hervorbringungen eine auch ihm noch entsprechende Form zu geben, oder Dinge von einer nur ihm entsprechenden Form hervorzubringen. Der Schmuck ist vielleicht die erste Aeußerung einer auf ein solches Bedürfniß gerichteten Thätigkeit. Sie fand hierzu in der Natur die einfachsten Mittel gleich fertig gegeben: Blumen, Federn, Felle 2c. Eine derartige Befriedigung ging jedenfalls derjenigen voraus, welche noch erst einer entsprechenden Umbildung der Naturgegenstände und der ganz anderen Zwecken dienenden Culturerzeugnisse bedurfte. Wahrscheinlich begnügte man sich im letzten Falle mit einem nur anhängenden Schmuck, wie dieser ja überhaupt meist nur ein anhängendes künstlerisches Moment ist. Auch waren die Antriebe anfänglich gewiß keine rein ästhetischen. Eigenliebe, Selbstgefühl, Stolz flossen in diese mit ein, ja waren vielleicht hauptsächlichster Beweggrund. Der Schmuck erhielt durch diese persönliche Beziehung noch eine andere Bedeutung, er wurde zur Auszeichnung, d. i. zum Symbole derjenigen, die der Persönlichkeit zukam, welche er schmückte, oder die man dieser doch beilegte. Es war aber nicht das einzige Motiv, welches der Kunst eine symbolische Richtung gab. Ungleich reiner ging diese von der Religion und Pietät aus. Da es hierbei aber mehr darauf ankam, daß das Hervorgebrachte eine bestimmte Bedeutung hatte (was ja durch bloße Convention schon erreicht werden konnte), als diese zu voller sinnlicher Anschauung zu bringen, so wurde auf diesem Wege die Entwicklung des ästhetischen Momentes lange zurückgehalten. Nichtsdestoweniger haben sich vorzugsweise auf ihm die monumentale und kirchliche Kunst, so wie die nationalen Stile entwickelt. Doch hat die symbolische Kunst andererseits wieder die Neigung, ins Conventionelle, von welchem sie ausging, zurückzufallen.

§ 27. Die Natur unter dem Einflusse der Culturthätigkeit des Menschen und die hieraus entspringenden ästhetischen Verhältnisse.

Die Verhältnisse des Menschen zur Natur hängen zum großen

Theile mit seiner Culturthätigkeit zusammen, wie letztere jederzeit (sei es unmittelbar oder nur mittelbar) mit auf diesen Verhältnissen beruht. Er lernt die Natur als seine Wohlthäterin, doch auch als seine Feindin kennen. Er findet sich auf sie zu seiner Selbsterhaltung verwiesen. Bietet sie ihm doch zum Theil ganz unmittelbar die Mittel zu seiner Ernährung an; zum Theil muß er ihr dieselben aber auch erst mühselig abgewinnen, sie mit Gefahr seines Lebens von ihr erkämpfen. Selbst noch zu diesem Kampfe reicht sie ihm die Waffen, wie sie ihm die Mittel zur Abwehr ihrer mannigfaltigen Angriffe und zu all seiner Culturthätigkeit darbietet. Zuletzt muß er ihr freilich erliegen. Mit seinem Tode zahlt er ihr Alles zurück, was sie ihm etwa noch gelassen hätte. Er würde spurlos vergehen, wenn seine Culturthätigkeit nicht einzelne sichtbare Merkmale seines Daseins hinterließe, die Erinnerung an ihn im Herzen und im Munde dankbarer Nachkommen, vielleicht selbst im Buche der Geschichte noch fortlebte und ein durch Ueberlieferung geheiligter Gebrauch die Stätte weihte, die seine Gebeine, seine Asche umschließt.

Der Mensch kann Genuß und Erholung in der bloßen Betrachtung der Natur, er kann Befriedigung und Vortheil in der Erkenntniß ihres inneren Zusammenhangs und ihrer Gesetze, er kann in ihr auch die Mittel zur Erreichung seiner geistigen wie seiner materiellen Zwecke suchen und finden.

Die Culturthätigkeit des Menschen wird daher vor Allem darauf gerichtet sein müssen, die Natur diesen Zwecken mehr und mehr dienstbar zu machen. Er wird dies auf verschiedene Weise erreichen können. Er wird die Stoffe und Kräfte derselben, so weit sie sich hierzu schon darbieten, einfach ergreifen, oder auch diesen eine seinen Zwecken entsprechende Richtung und Verwendung, jenen eine ihnen entsprechende Form und Gestalt geben, er wird hierzu ihre Stoffe in ganz neue Verbindungen bringen, und neue Kräfte aus ihnen entbinden. Er wird ferner die Fortpflanzung und Ausbreitung, so wie die Entwicklung und Ausbildung einzelner Pflanzen und Thiere beeinflussen und seinen Zwecken anpassen, er wird sie züchten und abrichten, neue Spielarten und Varietäten mit neuen Eigenschaften ins Leben rufen, die ohne seine Zwischen-

kunst vielleicht niemals entstanden sein würden. Eine Fülle von Erscheinungen, welche einem großen Theile der Erdoberfläche eine veränderte Gestalt geben, eine Fülle von Verhältnissen, deren ästhetische Bedeutung hier im Einzelnen darzulegen der Raum nicht gestattet, gehen hieraus hervor, von denen ich nur auf diejenigen hinweisen will, welche Ackerbau, Viehzucht und Landwirthschaft, welche das Leben der Hausthiere, der Fischfang, die Jagd, welche der Bau von Canälen, Dämmen, Straßen, Eisenbahnen, Brücken und Tunneln, oder der Bergbau mit seinen Hochöfen, Hammerwerken und chemischen Fabriken rc. darbieten — so wie auf den Gebrauch, welchen Dichter und Maler, besonders die letzteren im Jagd- und Thierstück, im Landschafts-, Genre- und Schlachtenbild von ihnen gemacht haben. Besonders ist es der Gegensatz von Natur und Cultur, der hier in den mannigfaltigsten Formen variirt wird, und welcher unter Anderm dem Stillleben, dem Blumen- und Thierstück einen besonderen Reiz verleihen kann. Doch auch das Verhältniß des Menschen als bloße Naturerscheinung zu anderen Erscheinungen dieser Art, oder im Gegensatz zu den Erscheinungen der höheren Culturstufen und zu der Ueberfeinerung dieser letzteren rc. bietet der nachahmenden Kunst willkommene Vorbilder dar.

§ 28. Von den Verhältnissen des Menschen zu seiner Gattung und ihrer ästhetischen Bedeutung.

Obwohl diese Verhältnisse im Allgemeinen schon berührt werden mußten, so bedürfen sie doch noch einer nähern Ausführung. Indessen glaube ich diejenigen übergehen zu dürfen, welche aus dem bloßen äußeren Zusammenleben, aus der zufälligen Situation oder Lage hervorgehen, oder auf einem bloßen Thun und auf der Thätigkeit der Menschen beruhen, weil diese schon in dem mir hier gestatteten Umfange erörtert worden sind. Ich will vielmehr mich nur darauf beschränken, das handelnde Leben des Menschen hier noch etwas mehr in Betracht zu ziehen.

Dem Thier, dem wir schon keine Thätigkeit beimessen konnten, ist natürlich das handelnde Leben völlig verschlossen. Bliebe der Mensch ganz nur auf seine natürlichen Antriebe beschränkt, so würde er

ebensowenig zur Handlung befähigt sein. Ihm entstehen aber nicht nur in seiner geistigen Sphäre ganz neue, eigenartige Antriebe, sondern die Cultur errichtet auch diesen Antrieben auf den verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens bestimmte Richtmaße und Schranken. Auf dem Gebiete des Gemüths durch die Sittlichkeit, auf dem der Vernunft durch die Gesetzmäßigkeit, auf dem des Verstandes durch die Zweckmäßigkeit, auf dem der geistigen Sinnlichkeit durch die Scham.

Der Mensch im Bewußtsein seiner geistigen Bestimmung strebt alles von sich abzuweisen, was ihn in die Sphäre der leiblich-sinnlichen Bedürfnisse herniederzieht oder sich von dieser in die geistig-sinnliche eindrängt. So weit ihm dieses nicht möglich, sucht er es wenigstens zu verhüllen.

Sittlichkeit und Scham haben durch Uebereinkommen in der Sitte in Bezug auf Tracht, Lebens- und Umgangsweise bestimmte äußere Formen gewonnen, welche sich überliefern lassen und in dieser Ueberlieferung durch Alter theils ehrwürdig geworden sind, theils von ihrer ursprünglichen Bedeutung allmählich verloren haben. In dem Maße, als sie zur leeren Form herabsanken, mußten sie dem Triebe nach Veränderung mehr und mehr Eingang verstatten, und dem Einfluß des Zeitgeschmacks und der Mode erliegen. Die Sitte wird daher der Scham und der Sittlichkeit zuweilen selbst Hohn sprechen und die Begriffe beider verwirren und fälschen können, so wie der äußere Schein derselben nicht selten geheimer Sitten- und Schamlosigkeit zum Deckmantel dient. Ein höherer Culturstand wird also nicht immer mit einem erhöhten Schamgefühle verbunden sein müssen, wohl aber ist der Mangel desselben stets ein Beweis, daß sie selbst eine falsche Richtung einschlug. Die wahre Cultur entbindet sich wohl der falschen, nicht aber der wahren Scham. Umgekehrt kann schon auf den niedrigen Culturstufen ein starkes Schamgefühl vorhanden sein, obschon die Sitten hier oft freier erscheinen und Vieles unverhüllt lassen, was die höhere Cultur zu verbergen sucht. Die reine Natur aber mag, weil sie nichts von Scham weiß, Vieles unverhüllt lassen, ohne an Reinheit doch einzubüßen.

Wenn die Sitte ursprünglich zwar etwas unmittelbar auf Scham und Sittlichkeit Beruhendes gewesen, später aber mehr und mehr etwas Ueberliefertes und Anerzogenes geworden ist, was mehr auf das Einzelne und Aeußere als auf das Ganze und das Wesen des menschlichen Verhaltens gerichtet erscheint, so verstehen wir dagegen unter Bildung die folgerichtig entwickelte Angemessenheit der äußeren Erscheinung und des äußeren Verhaltens des Menschen mit seiner geistigen Bestimmung und mit der Entwickelungsstufe, welche die menschliche Cultur im Allgemeinen erreicht hat. Die Sitte geht von den Forderungen der Scham und der Sittlichkeit, die Bildung von den Forderungen der geistigen Bestimmung des Menschen aus. Sie sollte eigentlich die ganze geistige Sphäre des Menschen umfassen, ist aber meist auf die Seite des Verstandes und der Vernunft beschränkt. Im Gegensatze hierzu spricht man von einer Herzensbildung, welche mehr die Gemüthsseite zur Entwickelung bringt. Die Bildung fragt im Allgemeinen weniger nach der Sittlichkeit einer Handlung, als, ob sie den Forderungen der geistigen Bestimmung des Menschen entspricht, d. i. ob sie edel ist. Das Edle würde ja ohnedies, wenn auch der Sitte, doch nicht der Sittlichkeit geradezu haben widersprechen können. Die Bildung kann ebenfalls mehr die Form, als das Wesen ins Auge fassen und in Folge davon einseitige Richtungen einschlagen, daher wir seltener von Bildung, als von Anstand, guter Lebensart, vom Schliffe, Takte und guten Ton sprechen. Auch die Höflichkeit gehört noch hierher. Diese formale Bildung läuft zwar Gefahr, durch bloße Affectation des Geistigen in Ueberbildung, Geziertheit und Gespreiztheit zu verfallen; sie kann sich aber andererseits auch geistig zu beleben und zu durchdringen suchen und durch Eleganz, ja durch Grazie fesseln.

Sitte und Bildung sind beide bemüht, die der leiblich-sinnlichen Sphäre entstammenden Antriebe und Begierden zu unterdrücken und zu verhüllen und die der geistig-sinnlichen Sphäre zu mäßigen, zu beherrschen und zu veredeln. Denn die Cultur des Menschen hat unter dem Einfluß der mit ihrer Entwickelung hervortretenden Verhältnisse und Ideen den aus der leiblich-

sinnlichen Sphäre in die sinnlich-geistige Sphäre eintretenden Antrieben und Begierden wohl neue Formen gegeben, sie aber nicht zu unterdrücken vermocht, vielmehr eine Menge ganz neuer hervorgerufen, die selbst, wenn sie von überwiegend geistiger, ja sittlicher Natur sind, mit nicht minderer Heftigkeit auftreten, ja eine noch ungleich größere Macht und Dauer gewinnen, wobei Naturell und Temperament, d. i. also die Naturseite des Menschen, nicht ohne Einfluß sind.

Jede Empfindung von einer bestimmten Stärke kann nämlich zu einem Antriebe werden. Als Empfindung ist sie aber nur etwas Einzelnes, Vorübergehendes. Gewinnt sie Dauer oder die Macht, immer wieder aufs neue durch die Association der Vorstellungen und Ideen hervorzutreten, so bezeichnet man sie gewöhnlich mit dem Namen des G e f ü h l s. Tritt die Empfindung mit Heftigkeit im Bewußtsein hervor, so wird sie zum A f f e c t e. In demselben Verhältniß wie der Affect zur Empfindung steht die L e i d e n s c h a f t zum Gefühl. Die Antriebe des Affects und der Leidenschaft sind natürlich um Vieles stärker, als die der Empfindung und des Gefühls. Der Mensch kann seine Affecte und Leidenschaften ebensowohl beherrschen, als von ihnen beherrscht werden. Er kann im Kampfe mit ihnen obsiegen oder auch unterliegen. Da jede Empfindung zum Affect, jedes Gefühl zur Leidenschaft werden kann, so gilt dies auch von den sittlichen und religiösen. Wie rein sie aber immer sein möchten, der Affect und die Leidenschaft sind es nie ganz, weil ihre Stärke mit aus der Naturseite des Menschen entspringt. Könnte man aber aus der Leidenschaft für eine Idee Alles ausscheiden, was an ihr der leiblich-sinnlichen Sphäre angehört, so würde, wie ich urtheile, die Begeisterung übrig bleiben.

Obwohl dem Menschen von der Empfindungsseite die stärksten Antriebe zum Handeln kommen, so können sie ihm doch auch unmittelbar auf Seiten der Vernunft und des Verstandes, wo er sich ja, wie wir wissen, mit den Begriffen und Ideen zugleich eine Welt ganz neuer, höherer Zwecke ausbildet, entstehen, was z. B. bei fast all seinen Culturthätigkeiten, mit Ausnahme der künstlerischen, der Fall ist. Handlungen können aber nicht nur sittlich

oder unsittlich, schamhaft oder schamlos, sondern auch zweckmäßig oder unzweckmäßig, weise oder thöricht sein.

Handlung kann sich mit Thätigkeit, Thätigkeit mit Handlung verbinden, doch sind beide noch wohl von einander zu unterscheiden. Bei der Thätigkeit wird entweder der Antrieb nur durch den Zweck, oder umgekehrt der Zweck nur durch den Antrieb zur Thätigkeit bestimmt. Bei der Handlung kann aber die Thätigkeit und ihr Zweck immer nur erst das Mittel sein, noch einen zweiten Zweck zu erreichen, dessen Antriebe aus einem anderen und zwar stets aus einem persönlichen Verhältnisse hervorgehen. Eine bestimmte Arbeit verrichten, ist an sich nur Thätigkeit, diese wird aber zur Handlung, d. h. sie ist zugleich mit einer Handlung verbunden, falls diese Arbeit nur verrichtet wird, um einem Anderen dadurch behülflich zu sein. Der Zweck der Handlung ist eben ein anderer als der der Thätigkeit und entspringt aus einem anderen Verhältnisse, das immer persönlicher Art ist.

Handlungen können ebensowohl aus Motiven der Sinnlichkeit, wie aus solchen des Gemüthes, des Verstandes oder der Vernunft entspringen und den Interessen des einen oder anderen dieser Gebiete, den Forderungen der Scham, der Sittlichkeit, der Religion oder des Gesetzes 2c. entsprechen oder zuwiderlaufen, sie können den Vortheil oder Nachtheil Anderer, die Verfolgung freundlicher oder feindlicher Absichten bezwecken. Und gleichwie die Handlungen aus einem inneren Widerspruche, einem Streit oder Kampf der Empfindungen, Antriebe, Pflichten 2c. hervorgehen, so können auch sie in äußere Widersprüche, Conflicte, Kämpfe mit Anderen gerathen und sich mit Anderen zu ihrer Bekämpfung vereinigen, während diese Kämpfe sich darstellen können nicht nur als Kampf zwischen Tugend und Laster, zwischen sinnlichen und geistigen, sittlichen und unsittlichen Antrieben, Zwecken und Mächten, sondern auch als Kampf von Pflichten mit Pflichten, von Rechten mit Rechten.

Ich habe bisher das handelnde Leben des Menschen nur im Einzelnen in Betracht gezogen. Dieselbe Kraft, dasselbe Streben des Geistes, welche die einzelnen Erscheinungen des Bewußtseins, die wir als freie Objecte ansprechen, zu einer Außenwelt, die ein-

zelnen inneren Vorgänge derselben zu einer Innenwelt, die einzelnen Erkenntnisse zu einem einheitlich und logisch geordneten Wissen vereinigt, bringt auch die einzelnen Empfindungen, Gedanken, Entschlüsse, Handlungen 2c. des Menschen in einen einheitlichen Zusammenhang und zu einer Totalität im Bewußtsein, obschon es immer nur ein Einzelnes ist und bleibt, was dieses sich jeweilig davon vorstellig machen kann. Es ist diese Einheit und Totalität, die wir in Hinsicht auf die Beziehungen, in denen der Einzelne zu anderen Menschen steht, dessen Gesinnung, in Hinsicht auf seine Handlungsweise aber dessen Charakter nennen. — Gesinnung und Charakter entwickeln sich in Wechselwirkung mit der individuellen Lebensanschauung. Es ist nicht gleichgültig, ob der Mensch im Causalzusammenhange des Geschehens, in welchem die blinde Nothwendigkeit herrscht und der sinnlose Zufall nur zu oft über Glück und Unglück bestimmt, schon allein sein Verhängniß oder nur erst die Mittel für ein höheres Walten erblickt. Es ist keineswegs gleichgültig, ob er sein Auge mehr auf die den logischen Forderungen der Vernunft widersprechenden oder diese befriedigenden Ergebnisse im Zusammentreffen verschiedener Causalitätsreihen, ob er es vorzugsweise oder ausschließlich auf die Jammer und Elend, Leiden und Tod bewirkenden Fügungen des Zufalls oder auf diejenigen fallen läßt, welche dem Menschen trotz seiner Verkehrtheit und Thorheit zum Glücke ausschlagen. Freilich die heitere Seite der Gegnsätze, Widersprüche und Kämpfe des Lebens tritt zuletzt völlig gegen die ernste zurück. Was dieses dem Einzelnen an Freuden bringen wird, ist immer nur unbestimmt, Leiden und Tod aber sind ihm gewiß. Daß aber selbst sie wie jene Gegensätze und Kämpfe noch von ästhetischer Bedeutung sein können, beweisen uns alle nachahmenden Künste. Wenn, wie wir fanden, der Gegensatz überhaupt ein nothwendiges Moment aller ästhetischen Wirkung ist, wenn die aufgelöste Dissonanz, der aufgelöste Widerspruch überhaupt eine Quelle höheren ästhetischen Genusses werden kann, so werden wir folgerichtig zu erwarten haben, daß auch die höhere Bedeutung der Gegensätze und Widersprüche die ästhetische Bedeutung und Befriedigung noch zu steigern im Stande ist.

Dies ist der Grund, warum selbst das Häßliche, Unsittliche, ja Gemeine, wie die komische und tragische Kunst ja beweist, als ästhetisches Moment in die Entwickelung des Schönen eingehen kann, sobald es in dieser nur seine harmonische Auflösung findet.

§ 29. Von den ästhetischen Verhältnissen der sichtbaren Erscheinung.

Ein Theil der hierher gehörigen Verhältnisse hat bei der Betrachtung des Menschen vom Standpunkte der bloßen Natur schon vorausgenommen werden müssen, woran ich nun hier blos zu erinnern brauche. Die ganz auf Bewegung und auf geistige Thätigkeit bezogene menschliche Gestalt und Erscheinung konnte aber erst unter dem Einflusse der Cultur zu ihrer vollen Bedeutung gelangen, da sie nicht nur den geistigen Ausdruck beider steigerte, sondern denselben mehr und mehr individualisirte. Dies mußte sich besonders in der Beweglichkeit und in den Bewegungen ausdrücken. Denn die Bewegungen des Menschen sind nicht blos auf Lageveränderung, nicht blos auf die Erreichung bestimmter äußerer Zwecke gerichtet, sondern zum Theil auch noch darauf, das innere Leben des Geistes, seine Empfindungen, Gedanken, Strebungen, Leidenschaften, Absichten, Entschlüsse ꝛc. zum Ausdruck zu bringen. Dort erscheinen bald mehr, bald minder sämmtliche Glieder des Körpers ins Spiel gebracht — hier sind es vor allem und wesentlich die Bewegungen des Gesichts (das Mienenspiel), der Blick und Ausdruck des Auges und die Bewegungen der Hände, die dafür eintreten. Die Cultur, welcher es vor Allem darum zu thun ist, das geistige Leben des Menschen zur Erscheinung zu bringen, verhüllte daher für gewöhnlich fast alle übrigen Glieder und suchte selbst in dieser Umhüllung, der Kleidung und Tracht, wennschon in anderer doch mannigfaltiger Weise jenen Zweck zu erreichen. So lange die bildende Kunst die körperliche Gestalt und Bewegung des Menschen zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mußte sie ihn unter den Gesichtspunkt der bloßen Natur stellen und dem Nackten den Vorzug geben. Sobald sie ihn aber bekleidet darstellte, mußte dagegen das geistige Leben desselben, der geistige

Ausdruck zur Hauptsache werden. Der bekleidete Mensch ist aber nicht mehr der natürliche, nicht mehr der zeitlose Mensch, er ist nun der Mensch einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Volkes und Standes, einer bestimmten Culturepoche — er ist mit Einem Wort ein Culturproduct geworden. Die Plastik hat sich aus dieser Enge zwar wieder zu befreien und ihre Darstellungen auf einen freieren Standpunkt der Betrachtung zu heben gesucht, was sie um so mehr zu thun genöthigt war, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung erhaben über alle zeitlichen Verhältnisse erscheinen sollte. Das conventionelle Gewand, das sie wählte, trug aber nicht wenig dazu bei, daß diese Kunst selbst wiederholt ins Conventionelle verfiel und ihre Anregungen statt in der Natur und im Leben nur in der Kunst selbst suchte.

Schon in der äußeren Erscheinung des Culturmenschen tritt also der Gegensatz hervor, dem wir überhaupt erst auf diesem Gebiete begegnen, der Gegensatz zwischen Natur und Cultur, aus welchem derselben ein unermeßlicher Reichthum der verschiedensten Formen von der mannigfaltigsten Bedeutung entspringt, der durch ihre Umgebung noch in außerordentlicher Weise gesteigert werden kann. Diese Umgebung kann aber entweder aus Erscheinungen der früheren Gebiete, also der reinen Natur, oder aus Erscheinungen der Natur unter dem Einflusse der Cultur, so wie auch aus Erscheinungen dieser letzteren selbst oder endlich aus einer Verbindung beider bestehen.

Wir haben es hier aber nur mit der Form und Gestalt, der Stellung und Lage, so wie überhaupt mit der räumlichen Anordnung, mit den räumlichen Verhältnissen all dieser Erscheinungen zu thun. Obschon die Bewegungen des Menschen von der Cultur vielfach verhüllt werden, so sind sie unter ihrem Einfluß doch ungleich mannigfaltiger und durch die Beziehungen auf seine Umgebung und seine äußeren Zwecke ungleich bedeutender geworden, was auch von den aus ihnen hervorgehenden Lageverhältnissen gilt. Diese Bedeutung wächst noch mit den Verhältnissen, in welche hierbei der Mensch zu andren Menschen tritt. Das Situationsbild und zum Theil auch das Genrebild macht diese Verhältnisse zum hauptsächlichsten Gegenstande seiner Darstellung, doch kommen sie

auch noch bei anderen Gattungen der Malerei und bei der Poesie in Betracht. Die Gegensätze des Verticalen und Horizontalen, des Gezackten und Gebogenen, die Verhältnisse des Auf- und Niedersteigenden, so wie der perspectivischen Anordnung erhalten, hierdurch bedingt, eine ganz neue, charakteristische Bedeutung, die noch gehoben und gesteigert wird durch die Verhältnisse des Stimmungsvollen, das hier erst zu seiner ganzen Bedeutung gelangt, wie es ja immer nur etwas auf das geistige Leben des Menschen Bezogenes ist. Daher man von einer äußeren Stimmung nur sprechen kann, insofern eine äußere Situation dem entspricht, was wir im eigentlichen Sinne Stimmung nennen, und was immer ein Inneres, ein bestimmter Zustand des Bewußtseins ist, in den sich der Geist durch seine, einer bestimmten Lage entsprechenden Empfindungen versetzt findet. Da aber diese Zustände des Geistes auch selbst wieder in der Erscheinung des Menschen zum Ausdruck gelangen können, so tritt hierdurch das Stimmungsvolle nicht nur in einer neuen Weise auf, sondern es kann auch der Stimmung der äußeren Situation entweder entsprechen oder widersprechen und es ist eben so möglich, daß das eine, wie das andere, die charakteristische Uebereinstimmung und der charakteristische Widerspruch, zu einer Quelle ästhetischer Wirkung wird. Auch werden der Anschauung in den Culturerscheinungen, welche der Mensch sich erschafft und mit denen er sich umgiebt, ganz neue Verhältnisse des Stimmungsvollen erschlossen. Man denke z. B. der ergreifenden Eindrücke, die wir beim Eintritt in einen jener alten Dome durch das Zusammenwirken der Lichtbrechungen und der Luftperspective empfangen.

Nicht minder reich und eigenartig sind noch insbesondere die Verhältnisse der Farbe, welche durch die Culturthätigkeit des Menschen hervorgerufen werden und die schon allein in dem Gegensatze desselben zu seiner Kleidung eine bisher ungeahnte Mannigfaltigkeit und Bedeutung erlangen. Welche neue Quelle des Farbenreizes und der Farbenschönheit die Natur dem Menschen, besonders der kaukasischen Rasse, in der Beschaffenheit seiner Haut gegeben, ist früher schon angedeutet worden. So gering er auch hierin auf den ersten Blick gegen die Pflanzen- und

Thierwelt ausgestattet erscheint, so übertreffen doch in der That die hierdurch an seiner körperlichen Erscheinung dargebotenen Farbenverhältnisse an Feinheit, Reiz und geistiger Bedeutung Alles, was sich auf den früheren Gebieten beobachten ließ, und die hieraus entspringenden ästhetischen Wirkungen können noch unendlich gehoben und gesteigert werden durch die Gegensätze der Umgebung, durch den Reiz der Form und Gestalt und den Zauber des darüber ausgegossenen Spiels von Schatten und Licht. Die Incarnation ist schon allein ein unerschöpfliches Gebiet für die Malerei, auf dem sie besonders nach der Seite der Technik ihre höchsten Triumphe zum Theil mit gefeiert hat.

§ 30. Von den ästhetischen Verhältnissen des Tones.

Von einer ungleich höheren Bedeutung als auf allen früheren Culturgebieten, erscheinen hier die Verhältnisse des Tones. Sie gewinnen aber dieselbe erst unter dem Einflusse der Cultur überhaupt und insbesondere unter dem des wichtigsten aller Culturerzeugnisse, der Sprache. In der Sprache allein hat schon der Mensch von dem ihm von der Natur verliehenen, aber in seinem Organismus so verborgen liegenden Laut- und Tonmaterial, daß er es ihm erst mühevoll abgewinnen mußte, eine überaus sinnreiche und zweckmäßige Anwendung zu machen gewußt. Die Bedeutung der Sprache für die ganze Culturentwickelung bedarf keiner weiteren Ausführung. Es genügt darauf hinzuweisen, daß es ohne sie kein Denken, daher auch keinen Austausch der Gedanken, keine Ueberlieferung, weder Religion noch Gesetze, weder Geschichte noch Wissenschaft oder Kunst, noch überhaupt irgend eine andere Culturäußerung geben würde.

Auch ist es nicht zufällig, daß die Sprache gerade in dem Medium des Tones den herrschenden Ausdruck gefunden. Auf dem Gebiete des Gesichtssinnes würde sie sich nie, weder als mimische noch als Zeichensprache, zu dem Reichthum haben entwickeln können, den unsere heutige Cultur zur Voraussetzung hat. Ich habe schon darauf hindeuten können, daß, wie groß auch immer die Bedeutung der Schriftsprache für unsere Culturentwickelung ist, sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht nur

durchaus auf der Lautsprache beruht, sondern auch auf diese zurückweist und als Sprache der Empfindung noch überdies einen bestimmten Theil gar nicht zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen vermag. Nicht nur, daß Metrum, Rhythmus, Reim, Accente, Alliteration, Vers- und Strophenbau immer nur einen Werth, eine Bedeutung für das Ohr, nicht für das Auge haben — geht auch ein bestimmter Theil der Betonungsverhältnisse überhaupt nicht in die Schriftsprache ein, weil er durch Zeichen nicht hinlänglich bestimmbar ist: hierzu gehören der Empfindungsaccent, der Rhythmus der Empfindung, die Klangfarbe, die Hebung und Senkung des Tones und das Tempo der Rede.

Man muß die rein geistige Bedeutung der Worte, als Begriffszeichen, und ihre Verbindungen in der Sprache von ihrer Erscheinungsform als Laute, Klänge und Töne unterscheiden, zumal diese Bedeutung keineswegs unmittelbar in die Erscheinung tritt, sondern nur conventionell ist. Daher verschiedene Völker denselben Begriff mit sehr verschiedenen Wortlauten bezeichnen und umgekehrt ein und derselbe Wortlaut in einer und derselben Sprache sehr verschiedene Bedeutung haben kann. Wie gering und unbestimmt übrigens der ästhetische Werth der Worte als bloßer Laut-, Klang- und Tonformen ist, läßt sich beim Hören jeder fremden Sprache beobachten, so wie umgekehrt, wie sehr sie als solche gewinnen, sobald wir ihre Bedeutung als Begriffe kennen gelernt haben. Es ist dies ein treffliches Beispiel, um anschaulich zu machen, wie sehr der ästhetische Werth einer Erscheinung abhängig ist von dem Begriffe, den wir von ihrer Bedeutung gewannen. Obschon die Laut-, Klang- und Tonverhältnisse der Sprache zu unbedeutend sind, um allein schon durch sich selbst Wirkungen von entschieden ästhetischer Bedeutung hervorzubringen, so kann doch der Vortragende bald mehr Gewicht auf sie, bald auf den Sinn der einzelnen Worte legen. Er kann sinnlose Wortfolgen mit einem Ausdrucke sprechen, welcher, wenn auch sicher nicht Alle, so doch Viele zu Thränen rührt, oder auch sinnreiche Worte mit einer Monotonie vortragen, welche einschläfernd wirkt und den Sinn der Wortfolgen nicht klar und bedeutungsvoll hervortreten läßt.

Die ästhetische Bedeutung des einzelnen Wortes ist immer gering, denn als bloßer Begriff kommt ihm eine solche nicht zu und als Laut wird sie um so geringer sein, je eingeschränkter und unreiner der Ton durch etwaige Mitlauter ist. Am geringsten ist sie dann bei den einsilbigen Wörtern, weil die mehrsilbigen eine gewisse ästhetische Bedeutung durch die sich in ihren Laut- und Tonverhältnissen darbietenden Gegensätze erlangen können. Auch tritt hier eine Verschiedenheit der Accente, der Messung, ja selbst schon eine rhythmische Bewegung, wennschon in den einfachsten Formen, auf. Es ergiebt sich hieraus, daß die ästhetischen Verhältnisse der Sprache hauptsächlich erst durch die Laut- und Wortverbindungen und an diesen hervortreten.

Wenn, wie ich früher schon darlegte, die ästhetische Bedeutung der wirklichen Gegenstände und ihrer Verhältnisse erst mit der Entwickelung der Begriffe und Ideen mehr und mehr erschlossen werden kann und auf einer Beziehung zu dieser beruht, so beruht umgekehrt ein Theil der ästhetischen Bedeutung der Sprache auf der Rückbeziehung der Begriffe auf die Erscheinungen der Wirklichkeit, von denen sie unmittelbar abgeleitet wurden. Es taucht bei jedem Begriff dieser Art, meist freilich nur undeutlich, eine ihm entsprechende sinnliche Vorstellung im Bewußtsein auf. Wenn man daher von der poetischen Sprache fordert, daß sie anschaulich sei, so meint man damit, daß sie sich vorzugsweise derartiger Begriffe zu ihren Darstellungen bedienen soll. Hierauf beruht auch die Bildlichkeit der poetischen Sprache, sowie der Gebrauch der Bilder, Vergleiche, Metaphern, der dafür freilich oft nur ein Nothbehelf oder ein anhängender Schmuck ist und gegen die unmittelbare Bildlichkeit des Ausdruckes zurücksteht. Wenn aber auch nicht die äußere Gegenständlichkeit, so kann man doch in der Sprache die inneren Zustände und Vorgänge des Bewußtseins durch die Klang- und Tonverhältnisse derselben zu unmittelbarer Darstellung bringen. Auch schon das einzelne Wort, ja ein bloßer Ausruf, kann oft eine große ästhetische Bedeutung hierdurch gewinnen, wobei jedoch die Stellung, welche sie im Zusammenhange der Rede einnehmen, von wesentlichem Einflusse ist. Diese Klang- und Tonverhältnisse gehen nun aber

nicht vollständig in die Schriftsprache ein. Die Empfindung kann zwar zum Theil schon in den bloßen Wortverbindungen der Sprache zum Ausdruck kommen, nicht aber vollständig. Es bleibt sogar von jedem Empfindungszustande noch ein Moment übrig, welcher nicht einmal in jenen Klang- und Tonverhältnissen zum Ausdruck gelangen kann, sondern erst in den sie noch begleitenden mimischen Bewegungen. Obschon diese auch für sich allein in Anwendung kommen können, so stehen sie doch meist in dem innigsten Zusammenhang mit jenen Klang- und Tonverhältnissen der Sprache, ja sie liegen diesen zum Theil schon zu Grunde oder sind auch durch sie erst bedingt. Daher der Vorleser, obschon er von ihnen im Ganzen absehen will, doch nicht vollständig von ihnen absehen kann. Diese innige Verbindung der, aus einem und demselben Empfindungszustande entspringenden, dem Gehörssinn zugewendeten Rede und des, dem Gesichtssinn zugewendeten mimischen Ausdruckes läßt schon allein auf die ungleich höhere ästhetische Bedeutung der Tonverhältnisse dieses Gebietes im Vergleich zu denen aller früheren Gebiete schließen.

Schon beim Sprechen kann also der Empfindungsausdruck die Laut- und Tonverhältnisse der Worte in einem bestimmten Umfange beeinflussen, er bleibt hierbei dem Sinn der Wortverbindungen und der conventionellen Lautform des einzelnen Wortes aber untergeordnet. Besonders ist dies bei der Tonbildung maßgebend. Der Ton muß in den Wortlaut eingehen und findet in diesem seine Beschränkung, wenn er auch dessen Umfang in einem bestimmten Maße erweitern kann. Sobald aber einmal dieses Verhältniß zwischen Ton und Wortlaut erkannt worden, lag der Gedanke einer Umkehrung desselben nicht fern, bei welcher der Wortlaut nun in den Ton ein- und gewissermaßen auch unterging. Wohl mochte man bei diesen Versuchen nur zaghaft vorschreiten und sich im Uebrigen noch sehr an die Verhältnisse der gesprochenen Rede binden, allmählich aber mußte man sich doch von ihnen theils zu Gunsten einer selbständigen Behandlung des Empfindungsausdrucks, theils zu Gunsten einer selbständigen Entwickelung der Tonverhältnisse,

mehr und mehr zu befreien suchen, was zu Verhältnissen führte, welche ihre Grenze nicht mehr im Umfange der Laut- und Tonverhältnisse der gesprochenen Rede, sondern im Tonumfange der menschlichen Stimme hatten.

Ich halte es in der That für viel wahrscheinlicher, daß sich der Gesang auf diese Weise, als in unmittelbarer Nachahmung des Gesanges der Vögel ausgebildet hat, in welcher wohl eher der Keim zur Entwickelung der Instrumentalmusik gelegen haben dürfte. Auch hier aber mögen die menschlichen Stimmorgane sich wohl als das erste Instrument dargeboten haben, insofern man den Mund zum Pfeifen benutzte und in Nachahmung des Vogelschnabels zuspitzte; bis man im Rohr das erste äußere Hülfsmittel fand. Auch wird es wohl nie zu bestimmen sein, welche Anfänge die früheren waren, ob die des Gesanges oder die der Instrumentalmusik. Hier und dort war die Aufgabe, durch Hervorbringung bestimmter Tonverhältnisse und ihre Verbindung zu abschließenden Tonfolgen einerseits bestimmten Empfindungen Ausdruck zu geben, andererseits bestimmte Empfindungen hervorzurufen, wobei das eine oder das andere vorherrschen konnte.

Von diesen Formen selbst kann hier aber nur erst insofern die Rede sein, als sie, wenngleich ihnen schon ästhetische Antriebe zu Grunde lagen, doch noch nicht in künstlerischer Absicht hervorgebracht wurden. Auch so sind sie wichtig genug, um sie im Verein mit den Laut-, Klang- und Tonverhältnissen der gesprochenen Rede von einer ästhetischen Bedeutung erscheinen zu lassen, welche die der Tonverhältnisse aller früheren Gebiete unendlich übersteigt.

§ 31. Umfang der ästhetischen Wirkungen dieses Gebiets.

Wie die Erscheinungen der Wirklichkeit überhaupt nur für den Menschen eine ästhetische Bedeutung gewinnen können, weil er allein sich durch die Entwicklung der Begriffe und Ideen eine nur ihm eigne, geistige Sphäre des Bewußtseins erschließt, auf welche sich diese Bedeutung einzig bezieht — so tritt auch erst mit ihm und durch ihn diese geistige Sphäre in

den mannigfaltigsten Formen, Verhältnissen und Beziehungen in die Erscheinung, theils in und an seiner Persönlichkeit, theils in seinem Thun und seinen Thätigkeiten, sowie in deren Erzeugnissen, und endlich in seinen Handlungen. Und wie Alles an der körperlichen Erscheinung des Menschen auf diese höhere Bestimmung, wie seine ganze Organisation auf Bewegung hinweist, auf Bewegung, deren Antriebe nicht blos der leiblich-sinnlichen Sphäre des Bewußtseins, sondern auch der sinnlich-geistigen entstammen und deren Zwecke über das leiblich-sinnliche Bedürfniß oft weit hinaus weisen, so tritt auch jetzt erst der Gegensatz von Anmuth und Würde auf. Nur der Mensch hat ein Lächeln, nur er erst zeigt den Ausdruck der Wehmuth und Rührung. Wir lernten zwar auch auf den früheren Gebieten Formen des Erhabenen und des Lächerlichen kennen — aber erst hier gewinnen diese Formen eine umfassendere, eine höhere, ja ganz neue Bedeutung. Erst hier begegnen wir der Erhabenheit, der Dämonie des Geistes, erst hier kann von einer sittlichen Erhabenheit die Rede sein, erst hier tritt das Tragische und das Komische auf, erst hier begegnen wir den Erscheinungen der Begeisterung und der Reflexion, der Ironie, dem Witz, der Satire, erst hier endlich erschließen sich die Gebiete der Architektur, der Musik, der Poesie in ihrer ungeahnten Herrlichkeit, mit ihren unerschöpflichen Zaubern.

Es ist eben eine neue Welt der Erscheinungen, welche zu der Welt der früheren Gebiete hinzutritt, in welcher die früheren ästhetischen Verhältnisse und Formen zwar fortdauern, aber eine ganz neue Bedeutung gewinnen, weil hier der Mensch nicht so wie dort die Bedeutung seiner Ideen erst in die Erscheinungen hineinträgt, sondern weil hier Geist und Gemüth, Religion und Sittlichkeit, Gewissen und Schicksal, Tugend und Laster — Ideen, welche die Natur, als solche, nicht kennt, unmittelbar selbst in die Erscheinung treten, indem sie die Thätigkeiten und Handlungen der Menschen bestimmen.

Dritter Abschnitt.

Von der künstlerischen Thätigkeit.

§ 32. Verhältniß des Kunstschönen zum Naturschönen. Antriebe der künstlerischen Thätigkeit.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, daß auch in der Natur schon das Schöne besteht, worunter ich bis jetzt nur die ästhetischen Erscheinungen und Wirkungen im Allgemeinen verstand, und auch von ihr schon ästhetische Wirkungen ausgehen können, sobald nur der Mensch die an ihr dargebotenen ästhetischen Erscheinungen als solche auffaßt. Denn obschon Alles, was wir schön nennen, sich nur auf die Erscheinung des Objects bezieht und in ihr gegeben sein muß, so ist es doch nur für und auch erst durch den Menschen da: durch dessen geistige Thätigkeit, durch die Beziehung auf die geistige Sphäre seines Bewußtseins und auf einen bestimmten Inhalt derselben, die Begriffe und Ideen. Es ist demnach kein Zweifel, daß das Schöne auf einer bestimmten Uebereinstimmung der äußeren Erscheinung, die immer etwas Sinnliches ist, mit dem menschlichen Geiste beruht. Die Bedeutung desselben muß also darin liegen, daß in der sinnlichen Erscheinung etwas ihm Entsprechendes, Geistiges, offenbar wird, dessen er sich eben nur auf diese Weise und in dieser Form erst bewußt werden kann, daher es von ihr auch nicht zu trennen ist, ohne zugleich an seiner Bedeutung zu verlieren.

Es ergiebt sich hieraus, daß das Schöne im Processe der Natur und der Wirklichkeit immer nur etwas Beiläufiges, Zufälliges, wie es für das Bestehen oder Vergehen des Wirklichen unmittelbar vollkommen gleichgültig ist, ob seine Erscheinung ästhetische Wirkungen ausübt oder nicht. Denn diese Wirkungen, die, eben weil sie mit auf der Thätigkeit des Menschen beruhen, niemals ganz unmittelbare sind, lassen den Gegenstand selbst unberührt. Wogegen seine Erscheinung, d. i. also auch das Naturschöne, von seiner übrigen Wirkungsweise mit abhängig ist und hierdurch in seinen Verhältnissen vielfach getrübt und gestört werden kann. Weshalb die ästhetischen Wirkungen der Natur meist nur unrein sind. Denn da der schöne Gegenstand als wirklicher, weil wirkender Gegenstand zugleich noch ganz andere als rein ästhetische Wirkungen auf das betrachtende Subject ausüben kann, so können diese wohl auch in seine Betrachtung mit einfließen. Wenn die Natur nichtsdestoweniger einzelne ästhetische Wirkungen darbietet, welche von der Kunst nicht übertroffen werden können, ja mit denen diese überhaupt nicht zu wetteifern vermag, so kann doch die ästhetische Erscheinung überhaupt durch die Wirkungsweise der bloßen Natur entfernt nicht erschöpft werden. Vielmehr wird deren Bedeutung, die, wie wir wissen, wesentlich darin liegt, daß sich in ihr etwas Geistiges offenbart, auch erst durch die Thätigkeit des menschlichen Geistes zu höchster Entwicklung gelangen können. Es entspricht dieser Folgerung, daß das Naturschöne erst in der Erscheinung des Menschen seine höchste Bedeutung erreicht, doch bleibt es auch hier von der Wirkungsweise dessen, was der Mensch außer seiner Erscheinung im ursächlichen Zusammenhange der Dinge ist, noch abhängig und diesem untergeordnet. Es ist ihm aber möglich gemacht, das Schöne durch den Einfluß, welchen er auf den Causalzusammenhang der Dinge auszuüben vermag, aus diesem Banne zu befreien, indem er dasselbe aus seinem eignen Geiste heraus gestaltet und dessen eigenstes Wesen sich und Anderen auf eine nur hierdurch mögliche Weise offenbart und hierdurch zugleich die Formen des Schönen ins Ungemessene erweitert.

Der Mensch würde zu dieser Thätigkeit aber gewiß nie gekommen sein ohne die Antriebe, die er hierzu durch die Auffassung des Naturschönen empfing, ohne die Begriffe, die er von dessen Verhältnissen ableitete, ohne die Ideen, die er aus diesen Begriffen entwickelte. Wenn hiernach das Naturschöne die ursprünglichste Quelle der Kunstthätigkeit des Menschen ist, so war sie es doch immer nur unter dessen eigner Mitwirkung. Auch blieb sie ihm nicht die einzige Quelle. Eine andre entsprang ihm unter ihrem Einfluß aus dem Phantasiebedürfnisse seines Geistes. Ich meine die Antriebe, die man gewöhnlich mit dem Namen des Nachahmungs- und des Spieltriebes bezeichnet hat, von denen der erste, indem er nach bestimmten Vorbildern der Natur gestaltete, zu den nachahmenden Künsten, der andre, welcher sich von diesen Vorbildern nur gewisse Verhältnisse ableitete und diese selbständig weiter entwickelte, zu den frei erfindenden und gestaltenden Künsten geführt hat. Hier und dort finden wir aber, wenn auch in verschiedenen Verhältnissen, beide Momente thätig. Denn da die Werke der Kunst selbst wieder zu einem Gegenstande der Nachahmung gemacht werden können, so werden wir letzterer in bald größerem, bald geringerem Umfange auch auf Seiten der frei erfindenden und gestaltenden Künste zu begegnen haben, und da andererseits weder die bloße Nachahmung, noch die blos willkürliche Entwicklung von Verhältnissen zur Kunst führen würde, sondern hierzu noch nöthig ist, daß sie dem Leben und den Forderungen des Geistes, seinen Empfindungen, Ideen und Zwecken in einer bestimmten Weise entspreche und diese also zur Darstellung bringe, so wird auch in die Nachahmung, selbst wo sie der vornehmste Zweck ist, noch ein Moment freier Gestaltung mit eingehen müssen. Das innere Erlebniß ist aber immer die mächtigste, fruchtbarste Quelle dafür. Nur was im Geiste lebendig geworden, wird er auch lebensvoll darstellen, nur hierin wird etwas zur Erscheinung kommen können, was für Andere und in gewissem Sinne auch für ihn selbst eine neue geistige Offenbarung ist.

Wogegen es irrthümlich ist, daß der Künstler das, was

er darstellt, auch äußerlich erlebt haben müsse. Eine Forderung, welche seit Goethe Viele wenigstens an den Dichter stellen zu sollen glauben, und die sich in der That fast nur an ihn und selbst an ihn nur in dem eingeschränktesten Sinne würde stellen lassen. Auch enthält diese Forderung ungleich weniger in sich, als die andre. Denn von dem, was der Mensch in äußerer Wirklichkeit erlebt, würde er innerlich immer nur sehr Weniges von dem erleben können, was er dichterisch darzustellen hat. In Wirklichkeit erlebt der Mensch in der Regel Alles nur nach seiner eignen Lage, nach seiner eigenen individuellen Natur. Dem Dichter ist aber nicht selten die Aufgabe gestellt, sich in die Lage, in die individuelle Natur der verschiedensten Menschen zugleich zu versetzen und sie dabei doch noch von dem eignen dichterischen Gesichtspunkte aus in Betracht zu ziehen und unter diesem erscheinen zu lassen. Wenn Goethe Vieles dargestellt hat, was er in Wirklichkeit an sich selbst erlebte, so stellte er doch nicht nur dieses noch anders dar, als er es damals erlebte, sondern zugleich Vieles, was er damals überhaupt nicht oder doch nicht so an sich selbst erleben konnte. Der Dichter muß eben die Fähigkeit haben, Alles zu erleben, was er nur sieht, auch wenn es ihn sonst in Wirklichkeit nicht weiter berührt. Nur dadurch kann es für ihn die zur Darstellung nöthige Bedeutung erlangen. Nur ein solches Erlebniß kann ihm zu einer Quelle lebensvoller Entwicklung werden. Nicht selten wird es aber auch einen Inhalt des Bewußtseins geben, von dem sich der Mensch eine äußere Vorstellung, eine äußere Anschauung gewinnen möchte, und den er sich doch, aus den bereits (S. 86) entwickelten Gründen, nicht vollkommen zur Anschauung bringen kann. Gleichwohl haben sich gerade von hier aus, wie schon gedacht, die nationalen Stile und die monumentale Kunst entwickelt. Auch liegen hier die Keime und Anfänge zweier der wichtigsten Richtungen, welche die Kunstthätigkeit in ihrer Entwicklung eingeschlagen, die der symbolischen und die der allegorischen Darstellungsweise, auf die ich jedoch noch später zurückkomme.

§ 33. Die künstlerische Subjectivität. Künstlerische Phantasie und künstlerische Technik. Künstlerische Sinnlichkeit, künstlerischer Verstand, künstlerische Begeisterung und Reflexion.

Das Schöne, das immer nur in der Anschauung und mit durch die Thätigkeit des Anschauenden da ist, muß deshalb auch immer auf einem Verhältnisse des Anschauenden, dem Subjecte der Anschauung, und dem schönen Gegenstande, dem Objecte derselben, beruhen. Die diesem letzteren in der Anschauung zugewendete Seite des Geistes pflegen wir nun mit dem Namen der Subjectivität desselben zu bezeichnen, gleichviel ob er sich dabei empfangend oder darstellend verhält.

Obgleich der Geist im Auffassen der ihm hierzu dargebotenen Objecte allmählich eine Fertigkeit gewinnt, welche den Schein erzeugt, als ob die ästhetische Wirkung ganz unmittelbar wäre, so mußte doch, wie wir gesehen, diese Fertigkeit erst erworben werden. Schon deshalb konnten die Wirkungen, welche die ästhetischen Erscheinungen ausüben, nicht bei allen Menschen die gleichen sein. Wir begegnen nicht Wenigen, welche äußerst empfänglich zu sein scheinen für die Wirkungen des Naturschönen, nicht aber für die der Kunst oder doch nur für die einzelner Künste. Wir finden, daß Andere, welche diese Empfänglichkeit zu haben scheinen, in Wahrheit doch etwas ganz Anderes als ästhetische Wirkungen in ihnen suchen und finden.

Die Verschiedenheit der ästhetischen Wirkungen beruht aber nicht nur auf der Verschiedenheit der dabei nöthigen Thätigkeit des Betrachtenden, sondern, wie diese selbst, auf der individuellen Verschiedenheit seiner Subjectivität. Sie hat ihren Grund theils in der verschiedenen Beanlagung für die verschiedenen Gebiete der geistigen Sphäre, die wir auf Seiten ihres Empfindungslebens als Sinnlichkeit und Gemüth, auf der thätigen Seite des Geistes als Verstand und Vernunft unterschieden, theils aber auch in ihrer verschiedenen Ausbildung. Es ist leicht einzusehen, daß die hieraus entspringende Einseitigkeit den Menschen geschickter erscheinen lassen wird für die Auffassung der einen oder der anderen Art von Verhältnissen, so wie empfänglicher für Eindrücke der einen oder anderen Art von Erscheinungen.

Nicht minder wichtig als für Auffassung und Wirkung der ästhetischen Erscheinungen ist aber diese Verschiedenheit für die künstlerische Thätigkeit selbst, welche keineswegs eine einfache, sondern eine so zusammengesetzte ist, daß alle Thätigkeitsweisen des Geistes auf das Mannigfaltigste an ihr betheiligt sind. Wir unterscheiden aber an aller künstlerischen Thätigkeit einen innerlich gestaltenden von dem nach außen hin ausführenden Theil. Bei jenem hat die Phantasie, bei diesem diejenige Thätigkeitsweise die hervortretende Rolle, die ich als die verändernde bezeichnet habe, und welche sich immer in der Form der Bewegung vollzieht. Der Wille und die auffassende Thätigkeit, als Verstand und Vernunft, sind immer daran mit betheiligt und übernehmen nicht selten die Führung. Wogegen die Antriebe zur künstlerischen Thätigkeit theils von den, durch die letztgenannten beiden Thätigkeiten abgeleiteten und entwickelten Begriffen, Ideen und Zwecken, theils von den Empfindungen der Sinnlichkeit und des Gemüths ausgehen können. Wir haben also bei aller künstlerischen Thätigkeit außer der gestaltenden künstlerischen Phantasie und der ausführenden technischen Fertigkeit noch die künstlerische Sinnlichkeit und den künstlerischen Verstand, die künstlerische Begeisterung und die künstlerische Reflexion als mitwirkende Factoren zu unterscheiden, von denen die beiden ersten vorzugsweise an der künstlerischen Technik, die der Gemüthssphäre entsprechende Begeisterung und die der Vernunftsphäre entsprechende Reflexion dagegen vorzugsweise an der inneren künstlerischen Gestaltung theilnehmen, was aber keineswegs ausschließt, daß diese und jene einander auch noch wechselseitig beeinflussen und bestimmen, so wie daß jeder einzelne dieser verschiedenen Momente, die anderen mehr oder weniger beherrschend, hervortreten kann, wie wir dies an den Werken verschiedener Künstler beobachten, bei denen bald die künstlerische Sinnlichkeit, bald der künstlerische Verstand, die künstlerische Begeisterung oder die künstlerische Reflexion überwiegt.

Die Meinung, daß alle wahren Antriebe zur künstlerischen Thätigkeit nur von der Begeisterung ausgehen können, ist jedenfalls zu weitgehend, obschon in der That in ihr die mächtigsten

Antriebe dazu liegen. Diese Meinung hat zur Folge gehabt, daß Viele die Reflexion sogar für ein schlechthin unkünstlerisches Moment in der künstlerischen Thätigkeit, ja beide für einander geradezu ausschließende Gegensätze ansehen. So wahr es aber auch ist, daß diejenigen Werke, bei denen die Reflexion ganz überwiegt, uns meist kalt berühren, so ist doch nicht weniger gewiß, daß nur erst in dem harmonischen Zusammenwirken all jener Factoren das Höchste der Kunst erreicht werden wird. Die bloße Begeisterung ohne die besonnene Führung und Mäßigung, ohne die tiefe Geistesarbeit der Reflexion, wird nur zu leicht des nöthigen Maßes, des Reichthums und der Folgerichtigkeit der Motivirung, der allseitigen Beobachtung der Gesetze der Naturwahrheit 2c. entbehren. Auch läuft bei dem einseitigen Vorherrschen dieses wie überhaupt jedes einzelnen dieser Momente die künstlerische Thätigkeit leichter Gefahr, andere als ästhetische Antriebe und Zwecke mit in sich aufzunehmen. Der künstlerischen Sinnlichkeit ist es vor allem um den sinnlichen Reiz der Darstellung, dem Verstand um die Zweckmäßigkeit im Einzelnen, der Reflexion um die harmonische und folgerichtige Gliederung und Verbindung des Mannigfaltigen zu einem harmonischen Ganzen, der Begeisterung um den Schwung und den hinreißenden Ausdruck idealer Empfindung zu thun.

Da die künstlerische Thätigkeit in jedem Fall aus der Subjectivität des Künstlers hervorgeht und daher auch in bestimmter Weise mit in das Kunstwerk eingehen muß und zwar sowohl was die Conception und innere Gestaltung als was die äußere Ausführung, die Technik, betrifft, so fragt es sich, ob und inwieweit sie die ästhetischen Wirkungen desselben benachtheiligt oder fördert. Nicht selten hören wir die Künstler nach dem größeren oder geringeren Maß ihrer Objectivität oder Subjectivität unterscheiden und diese gegen jene herabsetzen. Wir finden aber dagegen auch wieder, daß gerade bei den größten Künstlern beide Momente in gleichbedeutendem Maße vorhanden, daß mithin die eine die andere nicht nothwendig ausschließt. Vielmehr wird die Subjectivität des Künstlers, abgesehen davon, daß sie auch selbst zum Objecte seiner Darstellung gemacht werden kann, immer der

Träger des künstlerischen Objectes sein, eben darum aber auch ganz und rein in dessen Darstellung aufgehen müssen. Nur wo dies nicht der Fall, nur wo sie in einer, dem allgemeinen oder dem besonderen Zwecke dieser letzteren widersprechenden oder in absichtlicher Weise daraus hervortritt, erscheint die Subjectivität des Künstlers als ein störendes Moment, doch nur, weil sie hier selbst theils unkünstlerisch ist, theils doch so verfährt.

Das Verhältniß der Subjectivität des Künstlers zu seinem Objecte kann aber, selbst bei einer durchaus künstlerischen Behandlung noch, ein verschiedenes sein. Denn die Kunst kann sich entweder die Aufgabe stellen, ihr Object rein nur um seiner selbst oder auch um der Bedeutung willen, welche es für den darstellenden Künstler in der Anschauung hat, zur Darstellung zu bringen. Natürlich wird in Darstellungen der letzten Art das subjective Moment bedeutender sein, ohne doch deshalb aus dem Objecte als besonderes Moment hervortreten zu müssen. Es giebt Künste, welche sich der einen oder der anderen dieser beiden Darstellungsweisen besonders günstig erweisen, es giebt andere, in denen diese Verschiedenheit einen berechtigten Gegensatz der Richtungen bestimmt, und andererseits lehrt die Entwickelungsgeschichte der Kunst, daß die Kunstrichtung ganzer Zeiten und Völker überwiegend den Charakter einer dieser beiden Richtungen haben kann daher auch besonders zur Ausbildung derjenigen Künste befähigt erscheint, welche in dieser Richtung liegen. In einem solchen Gegensatze steht z. B. die auf größtmögliche Objectivität der Darstellung dringende Kunst der Griechen, bei denen daher Plastik und Epik zu höchster Vollendung kamen und die Darstellungsweise aller anderen Künste beeinflußten, selbst noch die Architektur und Musik — zu der romantischen Kunst der neueren Völker, bei denen das subjective Moment einen größeren Einfluß, eine größere Bedeutung erlangte und die Darstellung eine mehr stimmungsvolle wurde. Daher hier vor Allem Malerei, Lyrik und Musik zu höchster Blüthe gedeihen und die übrigen Künste beeinflussen mußten. Selbst bei den neueren Völkern findet sich aber dieser Gegensatz, wenn auch abgeschwächt, wieder, insofern die romanischen Völker, vermöge einer größeren Geistesverwandt-

schaft, sich für die erneuten Einwirkungen der griechisch-römischen Kunst und Literatur ungleich empfänglicher zeigten, als die germanischen Völker.

Doch nicht nur in der Kunst ganzer Zeiten und Völker, auch in der Kunstthätigkeit derselben Zeiten und Völker begegnen wir diesem Gegensatze wieder.

Daß das Eingehen des subjectiven Moments in das Kunstwerk der ästhetischen Wirkung nicht unter allen Umständen widerstrebend ist, sondern dieser auch förderlich werden kann, läßt sich schon deshalb erwarten, weil alle ästhetische Bedeutung auf etwas Geistigem beruht, das hier einzig in Frage kommende subjective Moment aber ebenfalls immer nur geistigen Ursprungs sein durfte. Es handelt sich also lediglich darum, daß dieses subjective Moment der allgemeinen, so wie der besonderen ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerks entspricht, in welchem Falle es diese letztere aber nothwendiger Weise nur steigern kann. Diese fördernden Wirkungen lassen sich nicht nur in der Entwickelung und Erweiterung, welche die Kunst bei den neueren Völkern erfahren, sondern auch in den Werken ihrer bedeutendsten Künstler, wie Raphael, Rubens, Shakespeare, Goethe u. A., beobachten.

§ 34. Künstlerische Individualität. Bedeutung des individuellen Moments in der Kunst und im Kunstwerk. Talent und Genie. Virtuosität und Virtuosenthum.

Von der künstlerischen Subjectivität ist die künstlerische Individualität noch wohl zu unterscheiden. Jene umfaßt nur ein bestimmtes Verhältniß der letzteren, das zwar von dieser bestimmt wird, von mir aber bis jetzt nur in seiner allgemeinsten Bedeutung in Betracht gezogen wurde. Da, wie wir gesehen, die Erscheinungen der Natur in dem Maße an ästhetischer Bedeutung gewinnen, als sie an individueller Bedeutung zunehmen, und ihren Höhepunkt da erreichen, wo die Individualität als eine ihrer selbst bewußte, sich frei bestimmende erschien, so ist auch im Voraus anzunehmen, daß das durch die subjective Thätigkeit des Künstlers in das Kunstwerk eingehende individuelle Moment demselben nicht unter allen Umständen schädlich sein

muß, sondern dessen ästhetische Bedeutung wohl auch erhöhen kann. Wie ich im vorigen Paragraphen hervorheben konnte, gelangt im Schönen nicht nur immer etwas Geistiges überhaupt, sondern in einer solchen Weise zur Erscheinung, wie es dem betrachtenden Geiste allein erst offenbar werden kann. Hierzu bietet sich nun aber gerade das individuelle Moment als ein vorzügliches Mittel an, um dem Gebiete der Schönheit hierin eine unerschöpfliche Weiterentwickelung zu sichern. Nur weil das individuelle Moment ein wesentliches Moment in aller Kunst ist, wird diese sich niemals erschöpfen können. Doch freilich, auch hier wieder tritt die einschränkende Forderung hinzu, daß dieses Moment ein wahrhaft künstlerisches sein und aus einer bedeutenden Individualität hervorgehen muß. Beides wird dadurch bestätigt, daß wir die ästhetische Bedeutung, die wir einem Kunstwerke beimessen, immer auf die Individualität des Künstlers zurückführen, der es hervorbrachte, daß wir von der Kunst eines Phidias, Raphael, Michel Angelo, Schiller und Goethe immer nur in dem Sinne sprechen, als ob eben nur sie, kraft ihrer Individualität, fähig gewesen seien, diese oder solche Werke zu schaffen. Wie überhaupt jeder epochemachende Fortschritt nur von dem Einzelnen und von dessen individueller Bedeutung ausgeht, so auch in der Kunst. Es ist immer das Genie, welches eine zögernde Entwickelung plötzlich zu überraschender Blüthe bringt, oder ganz ungeahnt, bahnbrechend, neue Aussichten eröffnet, neue Gesetze in sich aufstellt. Das Talent kann und wird auch fast immer einen individuellen Charakter haben, das individuelle Moment ist ihm aber doch nicht so wesentlich. Es hat zu allen Zeiten ähnliche Talente gegeben, das Genie ist aber das, worin es dies ist, immer nur einzig. Man kann viele Talente in sich vereinigen, aber immer nur ein Genie sein oder haben. Das Genie giebt Gesetze, das Talent aber empfängt sie. Dieses kann das, was das Genie geschaffen wohl nachbilden und weiter entwickeln, es in der Ausführung des Einzelnen auch übertreffen, es vermag aber selbst nichts ihm zu Vergleichendes hervorzubringen. Die Behauptung, daß auch das Genie Nichts erfinden könne, läuft auf einen Wortstreit hinaus.

Erfinden heißt nicht Erschaffen und Finden ist vom Erfinden noch sehr zu unterscheiden. Jenes ist etwas Zufälliges, dieses dagegen immer etwas auf einen ihr entsprechenden Zweck Gerichtetes. Das Genie hat es wesentlich mit der Conception und inneren Gestaltung des Kunstwerks, das Talent überwiegend mit der Technik desselben zu thun. Das Genie faßt die Totalität einer Kunst, eines Kunstwerks ins Auge, das Talent begnügt sich mit der Ausbildung einer bestimmten Seite desselben. Dies schließt keineswegs aus, daß ein Mann von Talent das Ganze seiner Kunst nicht gleichfalls ins Auge zu fassen vermöge, doch geschieht dies dann niemals auf Grund seines Talents, sondern auf Grund seines künstlerischen Charakters. Das Genie mag noch mehr, als das Talent, auf natürlicher Anlage beruhen. Es ist aber unrichtig, daß es ganz nur auf dieser beruhe und, wie wohl behauptet wird, immer nur unbewußt oder nur aus dem dunklen Drange der Begeisterung schaffe.

Es wird hier vielleicht am Orte sein, einige Worte über das Unbewußte des künstlerischen Schaffens überhaupt zu sagen. Wir wissen, daß die Antriebe zur Thätigkeit zum Theil aus dem Dunkel der Empfindung hervortreten und von den verschiedenen Thätigkeitsweisen der Seele die vorstellende Thätigkeit an sich selbst nie ins Bewußtsein fällt. Da aber die künstlerische Thätigkeit theils auf Antrieben beruht, welche der Empfindung entstammen und, wenn auch nicht allein, so doch vor allem mit auf der nie ins Bewußtsein fallenden vorstellenden Thätigkeit, so wie auf denjenigen, ebenfalls nicht ins Bewußtsein fallenden Beziehungen, deren Erfolg die Reproduction und Association der Vorstellungen ist, so müssen an aller künstlerischen Thätigkeit auch Momente des Unbewußten betheiligt sein und zwar in um so stärker hervortretender Weise, je mehr dieselbe unter den Antrieben der Begeisterung steht und der Antheil der Thätigkeit des Verstandes und der Reflexion dagegen zurücktritt. Ganz können diese letzteren freilich nicht daran unbetheiligt bleiben, am wenigsten bei dem Werke eines Genies. Denn wennschon dieses sich gerade durch die Stärke der idealen Antriebe und die Kraft und Eigenthümlichkeit der Association der Vor-

stellungen auszeichnet, so setzt es doch zugleich eine kaum minder hohe Entwickelung der Kräfte des Verstandes und der Vernunft voraus, nur daß eben der außergewöhnliche Grad derselben ihrer Thätigkeit eine Fertigkeit verleiht, welche das Verfahren dieser beiden Vermögen, das sonst den Strom der Begeisterung und der Ideenassociation wohl zuweilen hemmt, hier aber nur fördert, zu einem so abgekürzten macht, daß es sich der Beobachtung fast völlig entzieht. Das Genie, welches ohne die dazu nöthigen natürlichen Anlagen sich niemals entwickeln kann, ist doch andrerseits wieder etwas in einem bestimmten Umfange Erworbenes. Es fordert in jedem Falle eine Entwickelung, wenn diese sich auch im einzelnen Falle mit wunderbarer Leichtigkeit, ja spielend, vollzieht, daher es sich meist durch eine außergewöhnliche Frühreife kennzeichnet. Doch finden wir auch, daß diese Frühreife nicht selten etwas Täuschendes hat, daß nicht alle Wunderkinder das, was sie anfangs versprechen, später auch halten. So wie andererseits das Genie zuweilen erst verhältnißmäßig spät zur Entwickelung kommt. So entwickelte sich das Genie eines Goethe nur unter fortgesetzter geistiger Arbeit zu der harmonischen Allseitigkeit, durch welche es in der Geschichte der Menschheit fast einzig dasteht — wogegen das durch seine Frühreife und durch die Fülle der Anlagen ungleich blendendere Genie eines Lope vielleicht nur deshalb nicht zu einer ähnlichen Entwickelung kam, weil dieser, demselben allzusehr vertrauend, jene geistige Arbeit verschmähte.

Es hängt mit diesen Verhältnissen zusammen, daß man im Gegensatze zu dem auf folgerichtigem Wege entwickelten Genie von einem Naturgenie spricht. Die damit verbundene unbedingte Hingabe an die natürlichen Anlagen führt dann nicht selten zur kraftgenialischen Aeußerung derselben. Es ist vorzugsweise diese Kraftgenialität, welche des Gesetzes und der Regel spottet. Das wahre Genie spottet wohl der Regelmäßigkeit, es achtet und ehrt aber die Gesetzmäßigkeit. Wenn, wie man sagt, das Genie sich selbst das Gesetz giebt, so wird es doch dies immer nur insoweit thun und thun dürfen, als es ein niederes Gesetz in ein höheres aufhebt, welches sich ihm möglicherweise erst in seiner

Individualität offenbart, da, wie wir gesehen, die größere Bedeutung der Individualität ein höheres ästhetisches Gesetz mit sich bringen kann. Auch das sogen. fragmentarische Genie oder Talent ist ein Beweis, daß die bloßen Anlagen weder das eine, noch das andere ausmachen, da man mit diesem Namen nichts andres bezeichnen will, als die mangelhafte oder doch unvollkommene Ausbildung der zu diesem oder jenem gegebenen natürlichen Anlagen.

Von dem Genie und dem Talente ist, worauf ich schon einmal hindeuten konnte, der künstlerische Charakter noch wohl zu unterscheiden, da das Genie zwar meist, doch nicht immer mit künstlerischem Charakter, dieser letztere aber sehr häufig nicht mit Genie, ja selbst nicht einmal mit großem Talent verbunden ist, das Talent aber endlich nicht selten des künstlerischen Charakters völlig ermangelt. Dem künstlerischen Charakter ist es immer um die folgerichtige Entwickelung der künstlerischen Anlagen, um das consequente Verfolgen des allgemeinen Zweckes der Kunst, wie des besondren des einzelnen Kunstwerks zu thun, mögen nun jene Anlagen größer oder geringer sein, möge er diese Zwecke weiter oder enger, höher oder niedriger gefaßt haben. Die Folgerichtigkeit giebt dem künstlerischen Charakter eine bestimmte Zuverlässigkeit, die aber bei großer Beschränktheit und Einseitigkeit trotz aller Ehrenhaftigkeit zur Pedanterie ausarten, ja Conflicte und Hemmungen in der allgemeinen Kunstentwickelung herbeiführen kann.

Die Virtuosität, die, obschon sie es ihrer Natur nach mit der Technik zu thun hat, doch mit Genie verbunden sein kann, beruht als solche sowohl auf Talent, wie auf künstlerischem Charakter. Sie ist an sich selbst zwar stets etwas Gutes, nur kann sie leicht an Charakter verlieren, insofern sie sich auf das Einzelne und Aeußerliche wirft. Bedenklicher aber noch ist es, wenn sie zur Hauptsache der künstlerischen Thätigkeit wird, der es dann weniger um das Kunstwerk, als um die Darlegung des individuellen Talentes und der technischen Fertigkeit des Künstlers zu thun ist. Die Individualität und Subjectivität desselben tritt dann in bald mehr, bald minder unkünstlerischer Weise

hervor, besonders bei denjenigen Künsten, bei welchen das Kunstwerk ganz an die künstlerische Thätigkeit, also auch an die Persönlichkeit des Künstlers gebunden bleibt, wogegen in den bildenden Künsten die Virtuosität sich niemals in dem Grade geltend machen kann, daß man das Kunstwerk mit dem Künstler zu verwechseln vermöchte. Wie viel näher dort die Gefahr und der Reiz dazu liegt, geht aus dem lauten Beifall hervor, welchen man einzig den Darbietungen dieser Künste zu zollen pflegt. Hier hat die Virtuosität in der That Erscheinungen und Zustände herausgebildet, welche ihre Entwickelung in hohem Grade gefährdeten. Erst in neuerer Zeit hat man dieselben in den Begriff des Virtuosenthums zusammengefaßt, doch waren sie schon im Alterthume bekannt.

§ 35. Verhältniß der künstlerischen Individualität zu dem allgemeinen Bewußtsein. Das Allgemein-Menschliche und das nationale Moment in der Kunst. Originalität und Ueberlieferung. Geschichtliche Entwickelung der Kunst. Stile und Schulen.

Schon aus dem bisher Vorgetragenen wird sich ergeben, daß, so wichtig das individuelle Moment auch im Kunstwerke ist, es doch über eine bestimmte Schranke niemals hinausgehen darf, die ihm durch den Zweck der Kunst im Allgemeinen und durch den des einzelnen Kunstwerks noch insbesondre auferlegt wird. Dieser Zweck ist unter Andrem mit darauf gerichtet, im Kunstwerke nicht nur für sich, sondern auch für Andre etwas zur Anschauung zu bringen, was in seiner geistigen Besonderheit und durch diese zur Offenbarung des eigenen geistigen Lebens wird.

Die Natur hat schon selbst in größtem Umfange dafür gesorgt, daß die Individualität des Menschen die Darstellung dessen, was auf alle Menschen eine ästhetische Wirkung auszuüben vermag, nicht nothwendigerweise ausschließen muß, wenn sie es auch immerhin mehr oder weniger ausschließen kann. Sie hat andrerseits aber auch durch die Trennung der Menschen in Rassen und Stämme das Allgemein-Menschliche in bestimmte

Kategorien getheilt. Denn diese Verschiedenheit mußte den Schönheitsbegriff, besonders in Bezug auf die menschliche Gestalt, die, wie wir sahen, im Naturschönen die oberste Stelle einnimmt, und sofern der Mensch das Maß aller übrigen Dinge ist, auch den Begriff des Schönen überhaupt beeinflussen und bestimmen. Andre Grenzen zog aber hierin noch ferner die Culturthätigkeit des Menschen selbst. Wir sahen, wie sich durch sie die Menschen zu verschiedenen Zwecken verbanden und sich hierdurch auch mehr oder weniger von einander abschlossen. Die stärksten dieser abschließenden Grenzen waren aber in denjenigen Zwecken gelegen, welche die Menschen zu Völkern und Nationen vereinigen und theilweise mit denen zusammenfallen, die durch die Verschiedenheit der Sprache und Religion gezogen sind. Diese Verschiedenheiten, welche dem Momente des Allgemein-Menschlichen in der Kunst eine bestimmte Einschränkung geben, die durch das individuelle Moment noch näher bestimmt wird, sind für die ganze Entwickelung derselben von großer Bedeutung gewesen, insofern sie ihr hierdurch verschiedene Bahnen anwiesen. Es ist besonders das nationale Moment, welches verstärkt durch das religiöse und sprachliche diesen verschiedenen Entwickelungsbahnen ihren besonderen, in der Ueberlieferung fortwirkenden Charakter gegeben hat.

Die Ueberlieferung steht zu der künstlerischen Ursprünglichkeit oder Originalität in einem ähnlichen Gegensatze wie das Allgemein-Menschliche zum Individuellen, fällt aber damit nicht immer zusammen, da auch das, was die Originalität hervorbringt, die Ueberlieferung wieder beeinflussen, ja selbst wieder zum Gegenstande der Ueberlieferung gemacht werden kann. Die Originalität selbst aber läßt sich nicht überliefern und das Streben danach führt nur zur falschen Originalität, die sich zur ächten, wie die Affectation zum Naiven verhält.

Das in der Ueberlieferung fortwirkende nationale Moment hat der Ausbildung der Formen mit der bestimmten Richtung auch den bestimmten Charakter gegeben und zur Entwickelung bestimmter Stile, der nationalen Stile, andrerseits aber auch nicht selten zum Formalismus geführt. Denn da die Ueber-

lieferung etwas die freie Aeußerung des individuellen Lebens Beschränkendes ist, so legt sie dem Geiste eine gewisse Befangenheit des Empfindens und Urtheils auf. Jenes erhält hierdurch leicht einen conventionellen Charakter, dieses aber wird dann zum Vorurtheil. Die nationale Ueberlieferung müßte wie alle Ueberlieferung allmählich in ihren Formen völlig erstarren, wenn nicht das individuelle Leben immer aufs Neue zur befruchtenden Quelle dafür würde. Alle Weiterentwickelung der nationalen Stile geht von solchen neuen individuellen Momenten aus, die selbst wieder zum Ausgang einer ganz eigenartigen Entwickelung werden können, und dann ebenfalls einer Ueberlieferung fähig sind. Man pflegt eine solche Ueberlieferung, wenn Beispiel und Lehre dabei mitwirken, mit dem Namen der Schule zu bezeichnen. Sie kann sowohl die Technik, als die besondere Art der künstlerischen Auffassung, Formgebung und Gestaltung d. h. sowohl die Manier, als die Ausbildung eines Stiles ins Auge fassen. Der nationale Stil und die Schule können sich wechselseitig einander beeinflussen und bedingen, sich aber auch im Gegensatz zu einander entwickeln. Sie können endlich beide auf eine spätere Entwickelungsphase der Kunst wieder bestimmend mit einwirken. Diese Einwirkung kann ein neues Entwickelungsmoment fördern und diesem sich unterordnen oder es auch hemmend beherrschen. Von jenem ist die Renaissance ein bedeutendes Beispiel, von diesem die Gottsched'sche Reform des deutschen Dramas. Ueberlieferungen dieser Art können ganz unbefangen aufgenommen oder mit Auswahl ergriffen werden. Das letztere führt zum Eklekticismus, welcher die Formen verschiedener Stile in bald mehr, bald minder einheitlicher und selbständiger Weise erfaßt und für seine Zwecke verwendet. Wie alle Ueberlieferung führen aber auch diese zum Conventionalismus, wenn ihre Formen ganz äußerlich und um der Bedeutung willen aufgefaßt werden, die sie nicht thatsächlich haben, sondern die ihnen nur beigelegt wird.

Die Entwickelung der Kunst, welche diese verschiedenen Erscheinungen hervorbringt, hat, wie die Entwickelung der Cultur, von der sie ein Theil ist, auch ihre Geschichte. So wichtig diese

Geschichte für die Aesthetik ist, weil, wie ich schon darlegte, der Begriff dieser letzteren sich mit der Kunst erst entwickelt, so kann sie von mir bei der Enge des mir gegebenen Raumes doch nur vorübergehend bei der Betrachtung der einzelnen Künste berührt werden. Dort werde ich auch ihrer Abhängigkeit von der übrigen Culturentwickelung mit zu gedenken haben.

§ 36. Künstlerische Nachahmung. Auffassung und Einbildungskraft. Abstraction und freie Gestaltung.

Die künstlerische Thätigkeit ist in Bezug auf Stoff und Mittel zunächst an die Natur, ihre Erscheinungen und deren Verhältnisse verwiesen. Sie kann diese Verhältnisse selbständig weiter entwickeln, sie muß dieselben hierzu aber doch erst in ihr vorgefunden haben. Wenn die Nachahmung auch als die Grundlage aller Kunstthätigkeit angesehen werden dürfte, so würde sie deshalb doch selbst noch nicht diesen Namen verdienen. Die künstlerische Nachahmung der Natur ist nur auf deren Erscheinung und ihre Verhältnisse beschränkt und zwar insoweit diese in das Gebiet des Gesichts und Gehörs fallen, doch auch hier nur, sobald sie ästhetischen Werth haben oder diesen durch die künstlerische Thätigkeit erhalten können. Wir sahen, daß die Natur dem anschauenden Geiste des Menschen auf dem Gebiete des Gesichts eine ungleich größere Menge von Erscheinungen und Verhältnissen dieser Art unmittelbar darbietet, wogegen er sich dieselben auf dem Gebiete des Gehörs durch seine Culturthätigkeit erst zu gewinnen hat. Hierdurch erscheint die Nachahmung vorzugsweise auf die dem Gesichtssinn zugewendeten Künste beschränkt. Gleichwohl können sowohl die sich auf dem Gebiete des letzteren darbietenden Verhältnisse in selbständiger Weise zu bestimmten künstlerischen Formen entwickelt werden, (in der Architektur), wie die auf dem Gebiete des Gehörsinns erworbenen Darstellungsmittel dazu benutzt werden können, Vorgänge und Erscheinungen des sichtbaren Lebens, wenn auch nicht unmittelbar, so doch mittelbar durch die davon abgeleiteten Begriffe zu veranschaulichen. Das letztere geschieht hauptsächlich von der epischen Poesie, die zwar in der Darstellung des Gleich-

zeitigen ungleich beschränkter ist, als die bildenden Künste, weil sie auch dieses nur in Verhältnissen der Aufeinanderfolge darstellen kann, dafür aber zur Darstellung der succedirenden Verhältnisse, welche den bildenden Künsten so weit versagt ist, als sie nicht durch Verhältnisse des Gleichzeitigen etwa veranschaulicht werden können, die geeignetsten Mittel besitzt.

Die künstlerische Nachahmung setzt die Auffassung des nachzuahmenden Gegenstandes voraus. Wir unterscheiden aber an der auffassenden Thätigkeit zwei verschiedene Momente. Die Unterscheidung, d. i. die Auffassung des bloßen Unterschieds, der sich an ihrem Gegenstande darbietenden Verhältnisse und deren, bestimmten Zwecken entsprechende, Zusammenfassung.

Von der Genauigkeit und Bestimmtheit der Unterscheidung, von der künstlerischen Natur des Zweckes der Zusammenfassung und von dieser letzteren selbst hängt mithin alle künstlerische Nachahmung ab.

Der Zweck der künstlerischen Auffassung eines Gegenstandes ist aber ein wesentlich anderer, als der einer auf Erkenntniß oder auf irgend eine praktische Thätigkeit gerichteten Auffassung. Dem letzteren sind die Verhältnisse der Erscheinung desselben nur wichtig, insofern dies zur Erkenntniß dessen führt oder führen kann, was er im causalen Zusammenhange der Wirklichkeit ist. Die künstlerische Auffassung bedarf dagegen der Erkenntniß dieser Verhältnisse wieder nur insoweit dies für die richtige Auffassung der Verhältnisse der Erscheinung von Wichtigkeit ist, indem letztere erst hierdurch ihre volle, daher auch ihre volle ästhetische Bedeutung erlangen.

Die künstlerische Auffassung giebt dem Vorstellungsvermögen einen Inhalt, den dieses entweder in der von der Natur dargebotenen Form festhalten kann, um es in dieser zu reproduciren, oder den es auch in einer bestimmten Weise umzubilden vermag. Man hat für das erste gewöhnlich eine besondere Kraft dieses Vermögens, die Einbildungskraft, in Anspruch genommen; ich glaube jedoch, daß die Lebhaftigkeit und Stärke des Eindrucks auf die Seele, die Empfänglichkeit dieser letzteren und die Kraft und Bestimmtheit der Auffassung allein schon

genügen, damit die Vorstellung eines Gegenstandes in derjenigen Bestimmtheit reproducirt werden könne, in welcher er sich dem Geiste in Wirklichkeit darstellte. Die Leichtigkeit und Sicherheit einer solchen Reproduction wird theils auf einer bestimmten Anlage, dem Gedächtniß, theils auf der Ausbildung und Entwickelung desselben unter dem Einflusse des Willens beruhen. Daß ich eine bestimmte Sinneserscheinung nicht in jedem beliebigen Augenblicke in ihrer vollen sinnlichen Stärke zu reproduciren vermag, braucht durchaus nicht auf Unfähigkeit zu einer solchen Reproduction überhaupt, sondern nur auf dem Mangel an Willenseinfluß auf diese zu beruhen, da solche Sinneserscheinungen nichtsdestoweniger später ganz plötzlich und unwillkürlich (z. B. im Traum) im Bewußtsein auftauchen können. Der Künstler bedarf aber jener Anlage und ihrer Ausbildung um so mehr, als seine Kunst auf Naturnachahmung beruht. Schon beim unmittelbaren Nachahmen eines ihm sichtbar vor Augen stehenden Gegenstandes wird er die Erscheinung festzuhalten, d. i. im Geiste zu reproduciren haben, um sie, von ihr wegblickend, äußerlich nachbilden zu können. Hier aber ist ihm der stete Rückblick auf die Natur gegeben, mit welcher er das, was er darstellt, vergleichen und es, wenn nöthig, berichtigen kann. Wie anders, wenn er Anschauungen festhalten soll, die ihrer Natur nach immer rasch vorübergehende, wieder verschwindende sind. Hier wird er sich nur auf die Schärfe seiner Unterscheidung, auf die Stärke des sinnlichen Eindrucks, auf die Bestimmtheit der Auffassung und die Empfänglichkeit seiner Seele zu verlassen haben. Nur das fortgesetzte Studium der Natur und der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen wird ihn allmählich immer unabhängiger von jenem Rückblicke machen, so daß es ihm möglich wird, sich seinen Gegenstand in jeder beliebigen Lage vorstellen zu können. Wie groß aber auch diese Sicherheit geworden sein möchte, den Rückblick auf die Natur, den Vergleich mit dieser wird er niemals völlig entbehren können. Selbst noch der größte Maler bedarf des Modells, wenn er dasselbe auch niemals in seiner Darstellung sichtbar werden lassen soll.

Wenn demnach ein Theil der Künste von der Naturnachahmung nicht nur ausgeht, sondern auch ihrer Weiterentwickelung auf sie noch immer verwiesen bleibt, so liegt doch in der Thatsache, daß andere Künste, nur von bestimmten Verhältnissen der Erscheinung ausgehend, diese in einer von der Naturnachahmung ganz unabhängigen Weise zu selbständigen Formen entwickeln können, schon der Beweis, daß in der bloßen Naturnachahmung die künstlerische Thätigkeit niemals beschlossen sein kann. Schon die Studie, die Vedute, noch mehr das Porträt lassen erkennen, daß es sich bei der künstlerischen Darstellung noch um etwas Anderes, als um die bloße Wiedergabe der zufälligen Verhältnisse der Wirklichkeit handelt, diese auch hier noch eine durch künstlerische Forderungen bedingte und jenes in sie mit einfließende subjective Moment dabei mitwirkend und von einer ganz wesentlichen Bedeutung ist.

Die Kunst, auf bloße Nachahmung beschränkt, würde, da sie von vielen Verhältnissen der Wirklichkeit absehen muß, hinter dieser nur schlechthin zurückbleiben oder doch höchstens das vor ihr voraushaben, daß sie das Vergängliche der Natur, wenn auch nur in beschränkterer Weise, festzuhalten, in dieser Form ihm aber Dauer zu geben vermöchte. Indessen zeigt sich schon hier, daß es sich bei der Erscheinungsweise beider noch um etwas Anderes handelt. Denn welchen Eindruck würde in Wirklichkeit wohl ein Gegenstand machen, welcher, wenn auch in einem noch so schönen Momente, für immer völlig erstarrt bliebe? Gewiß keinen ästhetischen. Die Erscheinungen der Kunst fallen eben unter einen anderen Standpunkt der Beurtheilung, als die der Natur, selbst was ihre Erscheinung betrifft, und daß wir dem der letzteren bei Betrachtung der Kunstwerke enthoben werden, daß wir hier in einem bestimmten Umfange uns vom Zwange causaler Verhältnisse befreit fühlen, bildet, wennschon nicht einen Theil der ästhetischen Bedeutung der Kunstwerke selbst, so doch die unerläßliche Voraussetzung dieser Bedeutung.

Dies wird nun zunächst und vor Allem durch die künstlerische Abstraction erreicht, d. i. durch das Vermögen, nicht

nur von der Wirklichkeit des Gegenstandes überhaupt, sondern auch, und zwar bei verschiedenen Künsten in verschiedener Weise, noch von bestimmten Verhältnissen seiner Erscheinung in der Darstellung abzusehen. So sehen die bildenden Künste von allen Verhältnissen ab, die auf das Gebiet des Gehörs, die in zeitlichen Verhältnissen darstellenden Künste dagegen unmittelbar von allen denjenigen, die auf das Gebiet des Gesichts fallen. Die Schauspielkunst ist die einzige, die sich zugleich an beide geistigen Sinne wendet. Sie und die Architektur scheinen die am meisten realistischen aller Künste. Die Schauspielkunst, insofern sie sich als Darstellungsmittel der vollen persönlichen Erscheinung des Darstellers bedient, freilich um diese nur zum Träger derjenigen des darzustellenden Charakters zu machen. Die Architektur, insofern sie das, als was sie erscheint, auch in Wahrheit sein soll und bis zu einem bestimmten Grade sein muß. Allerdings sündigen sowohl Architektur, wie Schauspielkunst nicht selten gegen diese Forderungen. Jene wendet nur zu oft die Formen des durch einen bestimmten Stoff bedingten Stiles schlechthin auf einen anderen Stoff an oder sucht durch einen falschen Schein des Wirklichen da zu täuschen, wo wir in dieser Beziehung Wahrheit zu fordern berechtigt sind. Bei dieser tritt umgekehrt das Wirkliche, die eigene Persönlichkeit des Darstellers, in einer das Kunstwerk oft störenden Weise aus diesem hervor. Von künstlerischer Abstraction wird überhaupt am meisten bei den, von der Nachahmung der Natur und Wirklichkeit ausgehenden Künsten die Rede sein können. So sieht die Plastik von den stimmungsvollen Verhältnissen, die Malerei von den Verhältnissen der räumlichen Tiefe, die Poesie, obschon sie sie mittelbar darstellt, doch unmittelbar von allen sichtbaren Verhältnissen ab, soweit diese sich nicht auf ihr hörbares Medium übertragen, d. i. durch die Sprache darstellen lassen. Wo sie derselben aber ganz unmittelbar bedarf, wie z. B. im Drama, muß sie andere Künste (die Schauspielkunst und die Malerei) für sich eintreten lassen.

Die Naturwahrheit und die Wahrheit des wirklichen Geschehens sind eben nicht der letzte Zweck künstlerischer Darstellung, theils weil sie bei einigen Künsten gar nicht in Frage kommen,

theils weil ihnen in den übrigen nicht vollkommen genügt wird, noch die Wahrheit dieser Art immer zu der beabsichtigten Schönheit führt. Wenn wir gleichwohl von ihr auch Wahrheit fordern, so wird dies doch eine andere Wahrheit sein müssen, die, ohne jener im Wesentlichen widersprechen zu dürfen, sie doch in eine höhere Form aufhebt. Diese höhere Wahrheit erschließt sich in der Gesetzmäßigkeit, die sich zur Naturwahrheit d. i. zur Wahrheit des einzelnen Falles verhält, wie die Nothwendigkeit zum Zufall. Für diejenigen Künste, welche nicht auf Naturnachahmung beruhen, würde die Wahrheit ohnedies in etwas ganz Anderem als in letzterer selbst liegen müssen, die bei ihnen gar nicht in Frage kommt.

Der Architekt, welcher den Stoff, dessen er zu seinen Zwecken bedarf, in der Natur schon vorfindet, muß, um ihn denselben entsprechend verwenden zu können, denselben doch erst bearbeiten und umbilden, wobei er an die Gesetze des ursächlichen Zusammenhangs gebunden ist. Daher hier der Stoff, wie schon gesagt, den Stil mit bestimmt. Was den architektonischen Formen aber ihre ästhetische Bedeutung giebt, ist erst die Beziehung auf den Geist, die sich ebenfalls wieder als eine gesetzmäßige erweist. Denn daß z. B. die Symmetrie oder die Proportionalität etwas dem Geiste Wohlgefälliges ist, läßt sich aus nichts andrem weiter erklären. Es offenbart sich darin ein geistiges Gesetz, das eben so wie die Verhältnisse der Harmonie in der Musik erst auf dem Wege der künstlerischen Erfahrung erkannt wird.

Der Musiker findet in der Natur nicht sowohl schon das Tonmaterial selbst, als nur die Mittel, um dieses sich auszubilden.

Auch die von der Naturnachahmung ausgehenden und auf sie zum Theil mit gerichtet bleibenden Künste: Plastik, Malerei, Poesie, Schauspielkunst, lassen, wennschon nicht in gleichem Umfange, eine freiere Gestaltung zu, auch wenn sie bestimmte Erscheinungen und Vorgänge des Natur- oder des Culturlebens zum Gegenstande ihrer Darstellung machen. Sie werden von vielem abstrahiren können und auch müssen, weil die in der Natur und Wirklichkeit herrschende Gesetzmäßigkeit, in dem Zusammenfallen der Wirkungen verschiedener Gesetze, dem Zufall

Raum giebt und hierin der Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Forderungen des Geistes nicht allenthalben entspricht. Ebensowenig entsprechen aber auch die Erscheinungen und Vorgänge der Natur oder der Sage und Geschichte immer durchaus dem ästhetischen Zwecke der Darstellung, daher sie der Künstler schon aus diesem Grunde in einem bestimmten Umfange umbilden muß. Es wird freilich immer streitig bleiben, wie weit er hierin zu Gunsten seiner ästhetischen Zwecke gehen darf.

Die Gesetze der Natur und des wirklichen Lebens wird er hier und dort zu beobachten haben, wenn er sie auch den, auf den Gesetzen des geistigen Lebens beruhenden, ästhetischen Forderungen unterzuordnen hat. In dieser Umwandlung des blos Zufälligen in die durch den künstlerischen Zweck bedingte Gesetzmäßigkeit wird hier die Freiheit der künstlerischen Gestaltung liegen. Bei der Behandlung sagenhafter und historischer Stoffe tritt aber noch ein besonderes, beschränkendes Moment hinzu — denn ihnen steht der Künstler durchaus nicht so frei, wie dem Stoff der Natur, gegenüber. Hier hat die Besonderung, welche das Moment der Zufälligkeit dem Gang der Ereignisse und der Entwickelung der Charaktere giebt, eine besondere Bedeutung, die um so schwerer wiegt, je mehr und je allgemeiner sie in das Bewußtsein der Menschen eingegangen ist. In demselben Maße wird er daher an sie auch gebunden bleiben. Im Uebrigen wird es aber von der Kraft seiner Gestaltung und von der höheren Wahrheit abhängen, die er an die Stelle der Wahrheit des bloßen Geschehens setzt, wie weit er ungestraft von der Ueberlieferung abweichen kann. Er wird im Allgemeinen mit der Sage und Dichtung ungleich freier verfahren dürfen, als mit der Geschichte, mit den sich ins Dunkel derselben verlierenden Begebenheiten freier, als mit den im vollen Lichte derselben liegenden, und selbst noch mit diesen wieder freier, als mit den Ueberlieferungen des herrschenden religiösen Glaubens. Wie verschieden man hierüber zu verschiedenen Zeiten gedacht, beweist ein Blick auf die Entwickelung der Künste. Während man heute historische Costümtreue im weitesten Sinn, ja selbst, wo es möglich, Portraittreue fordert, während heute die Behandlung des historischen

Costüms schon vielfach zum Hauptgegenstande der künstlerischen Darstellung gemacht wird, hat man sich ehedem entweder mit dem Costüm der eigenen Zeit oder mit einigen wenigen conventionellen Costümen selbst noch dann begnügt, wenn man im Uebrigen bei der Ausführung sich einer realistischen Darstellungsweise befleißigte. Man mag früher in der Abstraction von der Natur und Costümtreue zu weit gegangen sein, und sich hierdurch einer Fülle ästhetischer Wirkungen begeben haben, wogegen man wohl heute wieder im entgegengesetzten Sinne nicht selten zu weit geht und die Naturwahrheit und die historische Costümtreue an die Stelle der wahren oder doch höheren Kunstzwecke setzt, ja in einzelnen Fällen sogar das Bizarre, Frappante, Seltsame derselben ihrer Wirkungen wegen aufsucht.

§ 37. Stoff und Idee oder künstlerischer Gedanke. Phantasiebild und äußere Form. Ueberwiegen des Einen oder Andren. Bruch zwischen Form und Bedeutung.

In jedem Kunstwerk haben wir das, was der Künstler zu seinem Werke schon vorfand und zur künstlerischen Gestaltung ergriff, von demjenigen zu unterscheiden, was ihn zu dieser Gestaltung nöthigte, und sie selber bestimmte. Jenes nennen wir den Stoff, dieses die Idee oder den künstlerischen Gedanken. Der Stoff, als bloßes Material, ist aber von dem Gegenstande der Darstellung, welchen der Künstler schon in einer bestimmten Weise vorgebildet findet und den er ebenfalls noch als Stoff der inneren Gestaltung ergreift, wohl zu unterscheiden, denn dieser letztere enthält durchaus nichts, was dem Material des Künstlers entspräche oder auf dieses bezogen wäre, mag es nun ein Gegenstand der Natur oder Cultur, der Sage, Dichtung oder Geschichte sein. Er enthält vielmehr nur eine Beziehung auf den künstlerischen Gedanken, sei es, daß dieser schon in einer bestimmten Weise in ihm enthalten ist, oder, falls er unabhängig von ihm im Künstler entstanden sein sollte, ihm doch in einer bestimmten Weise entspricht. Da dieser Stoff hiernach schon selbst eine bestimmte Form hat, und der Künstler, bedingt durch den besondren Zweck seines Kunstwerks, an diese mehr oder weniger gebunden bleibt (was

im Porträt im größten Umfange der Fall), so steht er nicht nur in Beziehung zu dem künstlerischen Gedanken, sondern auch zu dem inneren Phantasiebilde, das diesem entspricht, und kann hierzu bald als Gegenstand directer Nachahmung, bald nur als Motiv ergriffen werden, das der Künstler dann seinen Zwecken gemäß weiter umbildet, wie dies z. B. von der Architektur mit gewissen Formen des pflanzlichen oder thierischen Lebens geschieht, indem sie sie stilisirt. Wie sehr aber auch der bestimmte Zweck eines Kunstwerks den Künstler an die Form des Naturgegenstandes bände, so wird diese doch immer noch wesentlich von dem Phantasiebilde verschieden sein, da letzteres jederzeit auf das künstlerische Material bezogen ist. Dies gilt, wie vom Phantasiebilde, so auch von dem ihm zu Grunde liegenden künstlerischen Gedanken, der niemals ein blos abstracter Gedanke, sondern schon immer ein auf seine sinnliche Erscheinung, daher auch auf den Stoff, als ihren Träger, bezogener Gedanke ist. Es ist übrigens möglich, daß das Phantasiebild, gleichviel wie unbestimmt und fragmentarisch, schon vor dem künstlerischen Gedanken im Bewußtsein auftreten kann, ich glaube jedoch, daß es denselben dann noch immer hervorrufen und dieser sich an der künstlerischen Thätigkeit, wenn auch vielleicht nur in untergeordneter Weise, betheiligen wird.

Das Material der Kunstthätigkeit ist bei den verschiedenen Künsten ein verschiedenes. Es ist ihnen nur zum Theil in der Natur schon gegeben, im Uebrigen müssen sie sich dasselbe erst bilden, zum Theil auch die Mittel dazu. Es ist dann theilweise selbst wieder geistigen Ursprungs. Das letztere gilt von dem Material der lautbaren Künste, von dem Laute, dem Ton und ganz besonders von der Sprache. Nur die bildenden Künste finden ihr Material schon in der Natur oder können es doch aus den von der Natur dargebotenen Stoffen durch bloße Naturprocesse herstellen, wie z. B. die Bronze, die Fayence, die Farben 2c. Die mimischen Künste finden ihr Material in der Persönlichkeit des Künstlers selbst, aber nur scheinbar durch die Natur schon gegeben. Daß der mimische Künstler auf die Bewegungen seiner Organe den hierzu nöthigen Einfluß gewinnt, ist erst durch lange hierauf gerichtete geistige Thätigkeit möglich.

Die Verschiedenheit des Materials führt, wie ich schon darlegte, in einzelnen Künsten zu einer Verschiedenheit des Stils und der Behandlungsweise und zu ganz eigenartigen Formen. In der Architektur unterscheiden wir hiernach den Stil des Holz-, Stein-, Eisenbaues u. s. w. Die Plastik fordert wenigstens eine andre Behandlungsweise, jenachdem sie in Holz, Stein, Erz, Elfenbein oder Gips u. s. w. arbeitet. In der Malerei unterscheiden wir hiernach die Zeichnung vom Gemälde, welche beide je nach der Verschiedenheit des Materials eine andre Behandlungsweise fordern. Der Musiker ist bei seinen Compositionen an die Verschiedenheit des Tonumfangs, der Tonlage und Klangfarbe der Stimme oder der Instrumente gebunden, was nicht ohne Einfluß auf seine Behandlungsweise ist. Die Verschiedenheit der Sprache fällt in der Kunst zum großen Theil mit der nationalen Verschiedenheit zusammen und kann gewisse Stilunterschiede bedingen. Bei jeder Uebersetzung geht schon allein ein bestimmter Theil der charakteristischen Klangwirkung verloren, der freilich durch andre Wirkungen dieser Art ersetzt werden kann. Die Verschiedenheit der Stimmen kommt hier nur für das charakteristische Moment in Betracht.

Die Verhältnisse des Materials zur Form des Kunstwerks wurden schon früher berührt. Das Material tritt in einzelnen Künsten entschiedener als in den andren hervor, am meisten in der Architektur, weil hier mit dem künstlerischen Zwecke stets noch ein andrer verbunden ist, welcher verlangt, daß das Kunstwerk auch materiell das sei, als was es erscheint. Doch auch in der Plastik und der ihr verwandten Schauspielkunst hat das Material eine größere Bedeutung als in den übrigen Künsten. In der Malerei und der Tonkunst handelt es sich nicht sowohl um das Material, als um bestimmte Wirkungen, die es hervorbringt. In der Malerei ist diese Wirkung aber ganz an das Material gebunden, nur insofern sie das ist, kommt letzteres dabei in Betracht. In der Tonkunst wird eigentlich nur die Bewegung der Materie, die Schwingungen derselben, zu deren Stoff. Die Bedeutung des Tons liegt aber ganz noch in ihm und in den Beziehungen und Verhältnissen zu anderen Tönen. Bei der Sprache

und dem Wortlaut liegt die Bedeutung dagegen wesentlich im menschlichen Geiste, und beruht auf Uebereinkunft. Gegen diese Bedeutung, die also eine außerhalb der sinnlichen Erscheinung liegende, geistige und conventionelle ist, tritt demnach das materiell-sinnliche Element der Sprache als bloßer Träger zurück und kommt nur in der Betonung, der Klangfarbe 2c. zu einer beschränkten Bedeutung. Diese Verhältnisse schließen aber bei der Architektur, der Plastik und Schauspielkunst eine idealistische Behandlungs- und Darstellungsweise ebensowenig aus, wie bei den übrigen Künsten eine realistische.

Im Uebrigen ist es, soweit die künstlerische Form nicht auf bloßer Nachahmung beruht, immer nur das geistige Moment des künstlerischen Gedankens, welches dem Stoffe die Form giebt und in diesem zur Erscheinung gelangt. Dem äußeren Gestalten geht ein inneres voraus — dem Kunstwerke liegt ein Phantasiebild zu Grunde. Bei der directen Nachahmung wird es durch die Auffassung des Künstlers hervorgerufen, welche dann immer durch einen künstlerischen Gedanken bedingt sein wird. Bei dem freien Gestalten wird es durch den Einfluß erzeugt, welchen der künstlerische Gedanke auf die Association der entsprechenden Vorstellungen ausübt. Die erste Form, in welcher es hierdurch in das Bewußtsein tritt, mag als Motiv, d. i. als diejenige Grundform bezeichnet werden, von welcher die weitere Entwickelung des inneren Gestaltens ausgeht. Sie findet in Wechselwirkung mit dem künstlerischen Gedanken statt, der sich hierbei ebenfalls erst weiter ausbildet. Das Motiv kann auch von außen ergriffen werden, theils weil es einem schon vorhandenen künstlerischen Gedanken entspricht, oder diesen hervorruft. Der künstlerische Gedanke kann aber auch unabhängig von der äußeren Erscheinung aus idealen Antrieben des Gemüths, der ästhetischen Sinnlichkeit, oder aus solchen des künstlerischen Verstandes, der künstlerischen Reflexion, oder endlich aus einem Phantasiebedürfnisse entspringen. Das erste Hervortreten des dem künstlerischen Gedanken entsprechenden Phantasiebildes im Bewußtsein nennt man gewöhnlich die Conception des Kunst-

werks. Das Festhalten derselben in einer entsprechenden äußeren Erscheinung: den Entwurf, die Skizze, das Modell. Diese dienen dann immer als Grundlage der weiteren Ausführung, lassen aber natürlich Veränderungen zu. An der Ausführung können wir ein inneres und ein äußeres, ein geistiges und ein technisches Moment unterscheiden. Das innere Gestalten fällt aber nicht schlechthin mit dem geistigen, das äußere Gestalten nicht schlechthin mit dem technischen Momente zusammen. Die Technik fällt, worauf ich schon hinwies, zum Theil und bei verschiedenen Künsten in verschiedenem Umfange dem inneren Gestalten, das geistige Moment, welches, wie wir sahen, immer ein subjectives ist, dagegen dem äußeren Gestalten zu. Bei einigen (der Poesie und Tonkunst) ist das erstere sogar in vollem Umfange der Fall. Die Niederschrift einer Dichtung, einer Partitur hat an sich selbst nichts mit der künstlerischen Thätigkeit, daher auch nichts mit der Technik zu thun. Obschon Dichter und Componisten ihre Werke jetzt allseitig darin niederlegen und ihre Thätigkeit in dieser Form für beschlossen erachten, so erlangen diese in ihr doch noch keineswegs die volle sinnliche Veranschaulichung, sondern bedürfen hierzu noch einer anderen Kunst. Der technische Theil der Musik und Poesie fällt daher nur soweit dem inneren Gestalten zu, als beide von der äußeren Darstellung ihres Werkes in dem ihm eigenthümlichen Medium noch absehen und ein anderes Medium dazu wählen. Dies geschieht aus zweierlei Gründen.

Erstlich, um ihren Werken Dauer zu geben, da deren Versinnlichung in dem ihnen eigenthümlichen Medium ganz an die Thätigkeit des darstellenden Künstlers gebunden ist, daher auch mit dieser vergeht; sodann, weil die Ausführung ihrer Werke nicht selten auf die gleichzeitige Thätigkeit verschiedener Künstler berechnet ist. Indem sie nun aber, um diesem doppelten Zwecke zu entsprechen, ihre Werke nur in der Schriftsprache oder Notenschrift niederlegen, mußten sie nicht nur von dem eigentlichen Medium ihrer Darstellung, sondern auch von einem Theile des ihr wesentlichen subjectiven Moments absehen und es ist eben dieses subjective Moment, welches die Thätigkeit der

sie auf das ihnen eigenthümliche Medium übertragenden Instrumentisten, Schauspieler und Vorleser zu einer Kunstthätigkeit macht, da sie im übrigen nur eine reproducirende ist. Dies beweist die Architektur. Der Architekt ist bei der äußeren Ausführung seines Werkes ebenfalls an die Thätigkeit einer größeren Zahl Mitwirkender verwiesen. Er kann sein Werk ebenfalls nicht in dem sinnlichen Medium darstellen, welches es fordert, wenn auch noch immer in einem sichtbaren. Weil er aber durchaus in meßbaren Verhältnissen darstellt (oder doch soweit er es kann), vermag er in seinen Zeichnungen, Grundrissen, Plänen das subjective Moment der Ausführung auch schon ganz zu erschöpfen, so daß bei der Thätigkeit der Uebertragung durch Maurer, Zimmerleute, Steinmetze ein neues subjectives Moment nicht gefordert, sondern geradezu ausgeschlossen ist, daher wir ihre Thätigkeit auch nicht als eine künstlerische, noch sie als Künstler betrachten. — Dagegen scheint bei der Plastik und Malerei ein völlig entgegengesetztes Verhältniß obzuwalten. Hier scheint das geistige Moment noch ganz an der äußeren Technik betheiligt — und dem inneren Gestalten von der künstlerischen Technik nichts zuzufallen. Indeß geht auch hier dem äußeren Gestalten ein inneres voraus, welches zwar nicht im Material, doch in dem allgemeinen sinnlichen Medium dieser Kunst stattfindet und daher einen bestimmten Theil der Technik umfaßt. Auch scheint bei einzelnen Künstlern selbst hier noch das innere Phantasiebild so bestimmt und beschlossen zu sein, daß sie sich unmittelbar der Ausführung der Einzelheiten des Kunstwerkes zuwenden können, ohne einer Skizze und eines Modells zu bedürfen.

Mit dem Gegensatze der inneren Gestaltung und der Technik hängt auch der Gegensatz von Stil und Manier zusammen, den ich schon wiederholt zu berühren hatte. Unter S t i l verstehen wir die Einheit und Harmonie im Charakter der das Ganze ins Auge fassenden Formgebung, unter M a n i e r die Besonderheit der auf die Ausführung des Einzelnen berechneten technischen Behandlungsweise. Ein individuell-subjectives Moment wirkt in beiden bestimmend mit, doch tritt es in der Manier

ungleich stärker hervor. Es giebt daher wohl einen nationalen Stil, nicht aber eine nationale Manier, obschon die individuelle Manier durch Nachahmung eben so herrschend werden kann, wie der individuelle Stil. Auch der nationale Stil schließt bei seiner Weiterentwickelung den individuellen Stil nicht aus, sondern setzt vielmehr dazu ein neues individuell-subjectives Moment voraus. Nationale Stile bilden sich hauptsächlich dadurch aus, daß der Stil vorzugsweise von der Anschauungsweise des Künstlers bestimmt wird, welche theils von nationalen Bedingungen, theils von denen der verschiedenen Culturepochen abhängig ist und durch diese selbst wieder bestimmt wird. Doch werden die Stile auch noch durch Natur und Wesen der einzelnen Künste und ihrer verschiedenen Stoffgebiete beeinflußt, so daß wir von einem besonderen Stile der Plastik, der Malerei, des Epos, des Dramas ꝛc., von einem religiösen, historischen, komischen, tragischen Stile ꝛc. oder endlich von einem Kirchen-, Basiliken-, Palast-, Villenstile ꝛc. sprechen.

Von dem Einfluß des Materials auf den Stil und die Manier ist schon früher die Rede gewesen. Selbst hier aber findet ein Unterschied statt. Bei dem Stil ist dabei mehr die Gestaltung, bei der Manier die Behandlung beeinflußt. Stil und Manier schließen sich keineswegs aus. Es ist keineswegs nothwendig, daß ein Künstler, welcher Stil hat, eine besondere technische Behandlungsweise nicht haben dürfe, aber sie muß diesem dann untergeordnet sein, sie muß so zu sagen im Dienste desselben stehen. Nicht selten wirft sich aber die Manier und in ihr die Subjectivität des Künstlers als das wesentliche, maßgebende, herrschende Moment auf, und da man gewöhnlich erst dann von der Manier eines Künstlers spricht, so hat dieses Wort eine üble Nebenbedeutung erhalten, durch die es meist mit dem M a n i e r i r t e n verwechselt wird. Wir gebrauchen es nur in der ursprünglichen Bedeutung, wenn wir von der Manier eines bestimmten Künstlers sprechen. Sagen wir aber von ihm, daß er Manier überhaupt hat, so wollen wir damit ausdrücken, daß er manierirt ist. Das Manierirte entsteht immer dadurch, daß die Behandlung mit auf unkünstlerische Zwecke

gerichtet ist, sei es, daß sie das Einzelne oder Subjective auf Unkosten des Ganzen in willkürlicher oder gesuchter Weise hervorhebt, oder den künstlerischen Gedanken nur äußerlich, nicht seiner innersten Bedeutung nach oder doch nur als Mittel und Vorwand für die virtuos-technische Fertigkeit und die durch sie zu erzielenden Wirkungen erfaßt, oder es auch nur affectirt, von dieser Bedeutung ergriffen zu sein. Die mit dieser Behandlungsweise nicht selten verbundene Virtuosität, sowie das Raffinement und Blendende ihrer Wirkungen täuschen leicht über die innere Leere und Verlogenheit — machen aber letztere nicht minder verwerflich.

Nicht nur die Manier, auch der Stil ist solchen Entartungen ausgesetzt. Sobald der Stil die Form als etwas auffaßt, was seine Bedeutung schon ganz in sich selbst hat, muß er verflachen, was zum Formalismus und Schematismus führt. Die blos äußerliche Erfassung der Bedeutung des künstlerischen Gedankens mit dem Bestreben, ihn ebenso äußerlich in der Form hervortreten zu lassen, führt zum Schwulst. Ist dieses Bestreben zugleich mit einem phantastischen Zuge zum Seltsamen verbunden, so entsteht das Barocke. Das Barocke kann übrigens, wie die besseren Werke des Barockstils der Architektur beweisen, mit wirklichem Kunst- und Stilgefühle verbunden sein.

Das mit künstlerischem Geschmack und mit Stilgefühl verbundene Bestreben, die Formen verschiedener Stile zu einem neuen Stile zu verschmelzen, lernten wir schon als Eklekticismus kennen. Das äußerliche Uebertragen der Formen des einen Stils auf den anderen bringt dagegen die Stilvermischung hervor. Dies gilt auch von der willkürlichen Umbildung dieser und der von der Natur hierzu entlehnten Formen. Statt der dem Stile angemessenen Umbildung derselben, welche als Bestandtheile oder Schmuck in ihn eingehen sollen, bestimmen sie wohl dann sogar selbst in willkürlicher Weise den Stil, wie sich dies im Rococo beobachten läßt. Da der Begriff des Angemessenen ein sehr dehnbarer ist, so hat auch der Begriff jener Umbildung, das Stilisiren, eine schwankende, ja, wenn man will, eine üble Nebenbedeutung erhalten, besonders in seiner Anwendung auf die künstlerischen Darstellungen der Natur-

erscheinungen (die stilisirte Landschaft, das stilisirte Thierbild ꝛc.).

Hiermit verwandt sind die Stilverirrungen, welche aus der Enge der Stilgesetze und aus der falschen Anwendung der Gesetze des einen Stils auf den anderen entspringen. Da der Stil immer nur die Bedeutung des Ganzen ins Auge faßt, so kann es wohl einen hohen, nicht aber einen niedrigen Stil, sondern nur eine niedrige Behandlungsweise oder eine stilvolle Behandlung des Niedrigen geben, was z. B. im Niedrig-Komischen, in der Burleske und Groteske geschehen kann.

§ 38. Von dem Verhältniß der künstlerischen Form zu der Bedeutung des künstlerischen Gedankens. Symbolische und allegorische Kunst. Idealismus und Realismus. Formalismus, Naturalismus, Materialismus.

Der Mensch hat immer ein Bedürfniß gehabt, sich von dem, was sich ihm nur in der dunklen Form der Empfindung offenbart, oder von den Ideen, die er in seinem Inneren entwickelt, eine sinnliche Vorstellung zu machen und diese nach außen hin darzustellen.

Es ist ihm aber, und zwar aus verschiedenen Gründen, nicht immer gelungen, theils weil er noch nicht die Fähigkeit besaß, zu den entsprechenden sinnlichen Vorstellungen zu gelangen, oder doch nicht die technische Fertigkeit, um sie nach außen hin darstellen zu können, theils aber, weil jene Empfindungen und Ideen so geartet waren, daß sie überhaupt nicht ganz in die sinnliche Form eingehen konnten, wie dies z. B. mit den religiösen Empfindungen und Ideen der Fall. Grade für sie bedurfte er aber am allerdringendsten einer entsprechenden äußeren Darstellung. Nur, daß es ihm hier schon genügte, wenn diese Darstellung die Bedeutung jenes Empfindungs- oder Ideengehaltes hatte, daher sie nicht unmittelbar selbst in ihr zu erscheinen brauchte.

Der Gegenstand, der seiner Erscheinung nach eine solche Bedeutung gewann, die noch eine außer ihr liegende blieb und daher, um für verschiedene Menschen Geltung zu haben, nur eine

conventionelle sein konnte, nannte man aber ein Symbol jener Empfindung oder Idee.

Im Symbole bleiben also Form und Bedeutung noch völlig getrennt, die letztere liegt noch ganz und ausschließlich im Geist des Beschauers. Gleichwohl hat sich, wie ich schon andeuten konnte, grade vom Symbole aus einer der wichtigsten Theile der Kunst entwickelt. Die künstlerische Thätigkeit mußte sich freilich desselben dazu erst bemächtigen, was um so schwerer war, wo das religiöse Gefühl ein Hinderniß bot, an der durch Tradition geheiligten Form des Symbols etwas zu verändern. Je mehr sich aber die von der Naturnachahmung oder dem Spieltriebe und dem Bedürfniß ausgehende weltliche Kunst entwickelte, um so mehr mußte auch auf dem religiösen Gebiete das Phantasiebedürfniß hervortreten, die symbolische Form weiter auszubilden und mit der ihr verbundenen Bedeutung mehr und mehr zu durchdringen. Dies führte zur symbolischen Kunst. Wie weit sie es erreichte, erscheint fast weniger wichtig, als daß sie es überhaupt erstrebte. War es doch auf dem religiösen Gebiete nie ganz zu erreichen. Indeß ist diese Darstellungsweise hierauf nicht beschränkt. Sie nahm aber allmählich noch zu einer äußeren Beziehung ihre Zuflucht, wodurch sie einen allegorischen Charakter gewann. Die Allegorie stellt die Bedeutung ihres Gegenstandes vorzugsweise durch die Beziehungen dar, in die sie ihn nach außen hin stellt. Auch hier lag die Bedeutung, besonders anfänglich, noch ganz in dem Bewußtsein des Beschauers, und da es meist abstracte Begriffe waren, welche sich in den Beziehungen der Allegorie darstellen sollten, so hat der Begriff derselben hierdurch eine üble Nebenbedeutung erhalten, obschon dieses ebensowohl bei der symbolischen Darstellung stattfinden kann. Insofern nun die letztere die geistige Bedeutung, den künstlerischen Gedanken immer unmittelbar in ihrem Gegenstande zur Darstellung bringen will, die Allegorie dies dagegen durch außer ihr liegende Beziehungen zu erreichen sucht, die aber deshalb noch immer im Kunstwerke dargestellt werden können, so kann man auch sagen, daß alle idealistische Kunst entweder symbolisch oder allegorisch ist. In diesem Sinne ist die Kunst

der Griechen von einem überwiegend symbolischen, die der modernen, insbesondere der germanischen Völker von einem überwiegend allegorischen Charakter. Der symbolischen Darstellungsweise zeigen sich Architektur und Plastik, sowie in der Poesie das Epos, der allegorischen dagegen Malerei und Musik, in der Poesie die Lyrik besonders günstig.

Sowohl die symbolische, wie die allegorische Kunst gehen von dem geistigen Momente der Kunstthätigkeit, der Idee oder dem künstlerischen Gedanken, aus. Nur um der Bedeutung dieser letzteren willen ist es ihnen um die Ausbildung der Form zu thun, daher sie auch leicht in das Conventionelle, von welchem sie ausgingen, zurückfallen können (Conventionalismus). Am meisten sind diesem diejenigen Künste ausgesetzt, welche nicht auf Nachahmung der in der Natur und Wirklichkeit dargebotenen Erscheinungen, sondern auf der Entwickelung bestimmter von der Natur abgeleiteter Verhältnisse beruhen. Denn diese müssen die künstlerischen Grundformen, die jene schon in diesen Erscheinungen finden, erst selbst schaffen (z. B. die Architektur: das Haus, den Tempel, die Kirche, sowie die einzelnen Theilformen der Gebäude: Säule, Giebel 2c.; die Musik: die Lied- oder Tanzform, die Arie, die Sonate 2c.). Auch sind sie bei Darstellung des künstlerischen Gedankens wesentlich auf die weitere Ausbildung dieser Formen verwiesen, die leicht zur Hauptsache wird. Diese Gefahr liegt um so näher, je oberflächlicher der Idealismus das geistige Moment erfaßt, je mehr es diesem an Vertiefung und genügender Bedeutung fehlt. Wenn hiernach grade der Idealismus, obschon er die Form nur der geistigen Bedeutung wegen schätzt, doch leichter in Gefahr kommt in Conventionalismus oder Formalismus zu verfallen, so kann andererseits auch wieder die Bedeutsamkeit des künstlerischen Gedankens, die er darin zur Erscheinung bringen will, zu einem Bruch zwischen beiden führen, weil er die Naturbeobachtung, das Studium der künstlerischen Mittel und ihrer Wirkungen, sowie die künstlerische Technik darüber vernachlässigt oder auch absichtlich von ihnen theilweise absieht. Denn auch bei der sorgfältigsten Naturbeobachtung und der genauesten Kenntniß der Mittel wird der

Idealismus von ihnen nicht selten grundsätzlich eine beschränktere Anwendung machen, als der Realismus, obschon er andrerseits mit diesem hierin auch aufs erfolgreichste wetteifern kann. Der idealistische Classicismus der Griechen, der in der Abstraction von der Natur und Wirklichkeit ungleich weiter gegangen ist, als der Romanticismus der Neueren, ist für das erstere Beispiel, Goethe aber für beides, man vergleiche nur hierin die Darstellungsweise in seinem „Götz" oder „Faust" (1. Theil) mit der in „Iphigenia" und „Tasso", oder in der „Natürlichen Tochter".

Der Realismus geht, wenn auch nicht immer direct von der Naturnachahmung, so doch von der Naturbeobachtung und von dem Studium der künstlerischen Darstellungsmittel aus. Für ihn ist in der Wirklichkeit nichts Unbedeutendes und gerade in dem Zufälligen der Erscheinung liegt für ihn ein besonderer Reiz. Die Bedeutung, die sie für ihn haben, muß aber auch ein geistiges, ideales, doch mehr auf der Empfindungsseite des Bewußtseins liegendes, Moment in ihm wecken, welches auf seine Auffassung und Darstellung nicht ohne Einfluß ist, ja hierbei maßgebend werden kann. Sobald er aber die Natur nur um ihrer selbst willen zur Darstellung bringt, verfällt er in Naturalismus; in Materialismus dagegen, wenn er das sinnliche Element der Darstellungsmittel, des Materials, zu besonderen, maßgebenden Wirkungen zu bringen strebt; so in der Malerei durch eine sich von der Bedeutung der dargestellten Gegenstände ganz emancipirende Behandlung der Farbe und ihrer Verhältnisse, oder in der Musik durch eine ähnliche Behandlung des Klanges und seiner Verhältnisse. Wogegen der Realismus der Architektur darin besteht, daß die ideelle Bedeutung des Zweckes gegen die Zweckmäßigkeit der Construction in der äußeren Erscheinung zurücktritt.

Realismus und Idealismus schließen sich zwar vielfach, aber weder nothwendigerweise, noch vollkommen aus. Doch wird eine stärkere Durchdringung und vollkommenere Versöhnung beider immer eher auf Seiten des Idealismus, als des Realismus zu finden sein, wie ja die Kunst ihrer ganzen Natur nach eigentlich idealistisch sein müßte. Im ganzen aber begünstigt der Idealismus die innere Gestaltung, der Realismus die Technik der Ausführung.

§ 39. Von der künstlerischen Weltanschauung. Das Ernste und das Heitere. Der Humor. Das Naive und das Reflectirte. Das Sentimentale. Die Begeisterung. Das Pathos und das Pathetische. Ironie und Satire. Laune, Tiefsinn, Scharfsinn und Witz.

Alle künstlerische Thätigkeit ist abhängig von der Stimmung des Geistes. Bei allem Wechsel der Stimmung giebt es aber eine Grundstimmung desselben, die im Naturell und Temperamente des Individuums wurzeln mag, zunächst aber abhängig und bestimmt ist von der allgemeinen Anschauung des Geistes von Welt und von Leben. Sie wird daher auch auf die künstlerische Auffassung, Gestaltung und Behandlung einen bedeutsamen Einfluß ausüben.

Das Leben stellt sich uns immer und überall in Gegensätzen dar. Auf ihnen beruht, so wie die einfachste Unterscheidung, auch unsre ganze Erkenntniß. Der Werth, den diese Gegensätze haben, ist nicht nur ein sehr verschiedener überhaupt, sondern auch ein verschiedener für die Erkenntniß, für die Sinnlichkeit, für das Gemüth und für die ästhetische Anschauung.

Diese äußeren Gegensätze rufen in uns selbst wieder entsprechende Gegensätze hervor: die des Angenehmen und Unangenehmen, des Heiteren und Ernsten, des Wohlgefühls und des Schmerzes, des Lustigen und des Traurigen. Die Disposition oder die Grundstimmung des Geistes, leichter durch die eine, als durch die andre Seite dieser Gegensätze berührt zu werden, unterscheiden wir nun, gleich der diesen Gegensätzen entsprechenden Lebensanschauung, sie alle in einen Begriff zusammenfassend, als heitre und ernste.

Der Künstler hat aber kraft der Freiheit seines Geistes und kraft seiner Fähigkeit der Abstraction zugleich das Vermögen, die Erscheinungen und Vorgänge des Lebens, seinen besonderen künstlerischen Zwecken gemäß, bald unter den Gesichtspunkt der einen oder der anderen, oder auch unter einen solchen zu stellen, welcher der Durchdringung beider entspricht, so daß er selbst noch im Tragischen ein Auge und ein Lächeln für das Thörichte, Verkehrte, Kleine und Lächerliche hat und andrerseits das Komische bis an die Grenze des Erhabenen, ja des Tragischen zu verfolgen

im Stande ist, wobei indeß immer die eine dieser beiden Seiten vorherrschen mag und je nach dem besonderen künstlerischen Zwecke auch vorherrschen muß. Man hat diese Grundstimmung des Geistes, die sich immer nur auf der Grundlage eines starken und tiefen Gemüthslebens entwickelt, mit dem Namen des Humors bezeichnet.

Wie es Künstler giebt, welche überwiegend einer ernsten oder heitren Anschauungsweise der Dinge zuneigen, so hat es auch Zeiten gegeben, deren Anschauungsweise eine ganz unvermischte Darstellung des Heiteren oder des Ernsten im Kunstwerke forderten und den Humor davon ausschlossen. Selbst die Griechen, welche das Gemüthsleben nur wenig ausgebildet hatten und auch bei ihrer ganz objectiven Betrachtungsweise einer humoristischen Darstellung nicht fähig waren, haben dessenungeachtet, wie das Satirspiel und die Hilarotragödie beweisen, eine Verbindung ernster und heitrer Elemente gesucht. Nur war diese Verbindung eine wesentlich andre als die des Humors und beruhte auf einer wesentlich anderen Stimmung des Geistes, wie dieser.

Die heitre Lebensauffassung wendet sich ihrer Natur nach gern und willig den Erscheinungen des äußeren Lebens zu. Sie wird um so lieber bei ihnen verweilen, als sie dieselben für gewöhnlich nur so weit in Betracht zieht, als sie den Geist befriedigen. Sie ist daher einer realistischen Auffassungs- und Darstellungsweise zugeneigt, ja auf sie verwiesen Da ihr selbst noch das Kleine von Interesse ist, so versenkt sie sich auch gern und liebevoll in das Einzelne der Erscheinung.

Der ernsten Lebensauffassung ist es dagegen überwiegend um die geistige Bedeutung der Erscheinungen zu thun. Sie stellt ihren Gegenstand vorzugsweise um dieser letzteren willen dar. Die sinnliche Form ist ihr nur in so weit von Wichtigkeit, als jene durch sie zur Erscheinung kommt und nur an und in ihr überhaupt zur Erscheinung kommen kann.

Aus diesen Gründen ist die heitre Weltanschauung noch entschiedener auf eine naive Darstellungsweise verwiesen, als die ernste, wie die Anmuth, welche sie fordert, etwas selbst noch in den Erscheinungen des unbewußten Lebens Eingehendes und sich

darin mit Auflösendes, die Würde, welche der anderen eigen, dagegen immer etwas mit Bewußtsein daraus Hervortretendes ist. Man hat dem Naiven das Sentimentale oder Empfindsame gegenübergestellt, allein die Bedeutung des Naiven liegt nicht sowohl im Empfindungsmoment, als in der Form, in welcher dieses bei ihm erscheint, und die frei von aller Reflexion ist. Daher das Reflectirte als der eigentliche Gegensatz desselben betrachtet werden muß, von welchem das Sentimentale nur eine besondere, auf das Gemüthsleben bezogene Form ist. Weil das Naive häufig mit einem Mangel an Einsicht, Wissen und Bildung verbunden und hierdurch in einem Gegensatz zu dem Zweckmäßigen erscheint, so hat dieser Begriff im Gebrauche eine üble Nebenbedeutung erhalten. Dieser Mangel ist ihm aber keineswegs wesentlich. Das Naive kann auch noch auf den höheren Bildungsstufen, freilich in andrer Weise, hervortreten. Wenn Schiller die Kunst der Neueren im Gegensatze zu der der Griechen, die er naiv nannte, als sentimental bezeichnet hat, so faßte er allerdings mehr das Gemüthsmoment, als das reflective derselben ins Auge, obschon die Neueren der Reflexion in der That einen größeren Antheil an der Kunstthätigkeit gestatten, als die Griechen. Und wenn man andrerseits an der griechischen Kunstanschauung besonders die Heiterkeit hervorheben konnte, so beruht dies hauptsächlich darauf, daß die strenge Objectivität ihrer Darstellungsweise zugleich eine größere Naivetät derselben bedingte, das Naive aber vorzugsweise der heiteren Weltanschauung eigen ist. Denn in Wahrheit schreitet ihre tragische Muse noch ernster und feierlicher daher, als die der Neueren.

Das Naive ist zwar vorzugsweise mit dem Heitren im Bunde, wird aber auch vom Ernste nicht ausgeschlossen. Die Begeisterung, welche überwiegend auf Seiten der ernsten Lebensauffassung steht, wird, insoweit sie nicht von der Reflexion und Verstandesthätigkeit beeinflußt ist, immer naiv verfahren. Die Reflexion wird es nie. Doch giebt es auch eine komische Begeisterung, ja selbst die sinnliche Lebensfreude vermag uns in Zustände zu versetzen, die in ihr Bereich fallen. Die unmittelbaren Lebens-

äußerungen auch dieser Formen der Begeisterung haben aber durchaus den Charakter des Naiven.

In der Begeisterung erscheint die Seele ganz von einer Idee, einer Anschauung oder Empfindung erfüllt und ergriffen, doch immer nur so, daß sie sich dadurch befreit und erhoben findet. Nimmt dagegen dieses Ergriffensein die Form des Erleidens an, so pflegt man diesen Zustand, sowie die aus ihm hervorgehenden Lebensäußerungen „Pathos" zu nennen. Man hat das Pathos dem Ethos, dem Charakter, im Sinne der Sittlichkeit, entgegengestellt. Sie stehen aber nur in dem Verhältnisse des Accidentiellen und des Nothwendigen zu einander. Das Pathos setzt Charakter voraus, nur dieser kann überhaupt Pathos entwickeln, das zwar mit Nothwendigkeit aus ihm hervorgeht, doch nur unter Umständen, denen ein Moment der Zufälligkeit anhaftet. So ist es z. B. in Bezug auf den Charakter Romeo's nur etwas Zufälliges, daß die Häuser der Capulets und der Montagues in Feindschaft geriethen. Wogegen es nichts Zufälliges für ihn ist, daß er, doppelt gewarnt, das Haus des ihm feindlichen Stammes betritt. Das Pathos muß aber nicht nur ganz unmittelbar aus dem Charakter und seinem Zustand hervorgehen, sondern es muß auch diesem Zustande und den Verhältnissen und Umständen, die ihn bedingen, angemessen sein. Wie uns der Künstler, besonders der Dichter und Schauspieler, nicht selten mit einer falschen Naivetät zu täuschen sucht, so geschieht dies wohl auch mit einem falschen Pathos, welches sich aber leicht durch das Uebergreifende, Gespreizte, Schwülstige, welches ihm eigen, kennzeichnet und hierdurch zuweilen selbst in sein Gegentheil, das Parodistische, umschlägt. In diesem Sinne kann es vom komischen Dichter ergriffen werden, wie es von ihm auch nicht selten als Mittel einer ironischen Darstellung gebraucht wird.

Die künstlerische Ironie und die ironische Behandlungsweise bilden den Gegensatz zu dem künstlerischen Pathos und der pathetischen Behandlungsweise. Während diese ihren Gegenstand ganz erfüllt von der Idee darstellen, lassen ihn dagegen jene in einem solchen Verhältnisse zur Idee erscheinen, daß dessen

Unzulänglichkeit oder Hinfälligkeit dadurch sichtbar wird. Die Ironie kann entweder nur gegen den einzelnen Gegenstand ihrer Darstellung oder durch ihn zugleich gegen alles Einzelne gerichtet sein. Die zweite Form der Behandlungsweise steht ungleich höher, als die erste, und ihre Bedeutung nimmt mit der des Gegenstandes zu, gegen den sie gerichtet ist. So bildet sie nicht selten ein bedeutsames Moment des tragischen Umschlags, z. B. wenn Romeo auf der Höhe seines vermeintlichen Glücks plötzlich, (bei Tybalt's Tode) die Hinfälligkeit des letzteren erkennend, in die ironische Klage ausbricht: Weh mir! ich Narr des Glücks!

Die Ironie ist sowohl vom Humor, wie von der Satire zu unterscheiden. Letztere stellt den Gegenstand, dessen Nichtigkeit oder Verderbniß sie zur Erscheinung bringen will, nicht in übertreibender Weise, wohl aber in seiner ganzen Blöße dar. Sie hat fast immer eine außerkünstlerische Tendenz, die nur durch Witz und Laune gemildert wird. Jean Paul stellt der Ironie die Laune gegenüber, insofern diese ihren Gegenstand subjectiv, jene objectiv darstellt. Dies scheint darin zu liegen, daß es die Ironie ernster, als die Laune meint. Ihr ist es vor Allem um die Idee zu thun, welche sie darstellt, dieser dagegen um das erhöhte Lebensgefühl, aus welchem sie darstellt, und wozu die Idee nur den zufälligen Anlaß bietet, daher sie von einem Gegenstand leicht zu dem anderen überspringen kann. Im Humor suchen sich Ernst und Heiterkeit zu durchdringen, ohne einander doch irgendwie aufzuheben. In dieser Durchdringung verliert selbst die Ironie jede Bitterkeit, weil der Humor auch noch im Kleinen eine Bedeutung, im Unzulänglichen noch die Kraft, im Verderblichen noch eine wohlthätige Wirkung sucht und erkennt. Da er nie gegen den Gegenstand, sondern nur gegen das Endliche in ihm, wie in allem Einzelnen gerichtet ist, und er sich auch selbst nicht davon ausnimmt, so ist er zur Duldung geneigt. Und wenn er auch überall durch die Idee die Endlichkeit der Erscheinung darthut, so hebt er doch darum die Bedeutung der letzteren nicht vollständig auf.

Tiefsinn, Scharfsinn und Witz können ebensowohl im Dienste der Begeisterung oder der Reflexion, wie in dem des

Humors oder der Laune stehen, doch ist der Tiefsinn überwiegend der Begeisterung, der Scharfsinn der Reflexion, der Witz dem Humor und der Laune verbunden. Der Tiefsinn löst die Probleme auf, welche uns durch die Gegensätze und Widersprüche der Erscheinungen gestellt werden, indem er sie auf ein gemeinsames Gesetz zurückführt. Der Scharfsinn unterscheidet das Wesentliche von dem Zufälligen der Erscheinung. Der Witz deckt das Unwesentliche, die Blöße, die Einseitigkeit, die Hinfälligkeit seines Gegenstandes durch eine Beziehung oder Verbindung mit einem ihm womöglich völlig entgegengesetzten und dabei untergeordneten oder nichtigen Gegenstande auf. Die scheinbare ganze oder theilweise Uebereinstimmung oder Einheit beider kann zur Verstärkung desselben wohl beitragen, ist ihm aber nicht nöthig.

Da er immer nur ein einzelnes Moment der Darstellung ist, so muß die Beziehung, durch welche er seine Operation vollbringt, eben so plötzlich eintreten, als rasch wieder zum Abschluß gebracht werden. Kürze ist, wie Jean Paul sagt, der Körper und die Seele des Witzes. Da es meist Gegensätze sind, die er mit einander in Verbindung zu bringen hat, so ist es vortheilhaft, wenn der Gegenstand, von welchem er ausgeht, eine scheinbare Erhabenheit, ein scheinbares Pathos, eine gewisse Bedeutung, der mit ihm in Verbindung gebrachte Gegenstand aber den Charakter des Zufälligen hat. Die gesuchte Beziehung hebt einen Theil, wenn nicht die ganze Wirkung des Witzes auf. Man hat dem Begriffe des Witzes nicht selten zugleich eine zu große Weite und eine zu große Enge gegeben, so daß man ihm noch Erscheinungen unterordnen konnte, welche seinem Gebiete nicht angehören, und für andere, welche ihm zugehören, doch keinen Raum fand. Jean Paul, dem wir so geistvolle Bemerkungen über das Wesen des Witzes und so tiefe Einblicke in das Komische überhaupt verdanken, wollte schon im Vergleichen den Keim des Witzes sehen, daher er ihm auch das Bild, die Antithese, die Allegorie und das Wortspiel zurechnet, die wohl witzig sein können, aber es doch nicht unter allen Umständen sind. Auch Vischer rechnet schon das bloße Wortspiel dem Witze zu, weil er das Treffen des Witzes für kein wesentliches Moment, sondern nur für ein

Accidens desselben hält. Es ist aber doch erst die Pointe, welche das Wortspiel zum Witze macht. Sage ich: Ich habe einen ganzen Briefwechsel über diesen Wechselbrief geführt — so ist dies zunächst nur ein Spiel mit Worten, wogegen ich dieses Wortspiel zum Wortwitz mache, wenn ich von Jemandem sage: Er führt nur Briefwechsel über Wechselbriefe. Darum ist auch das alte Berliner Wortspiel auf die Aufführung der „Antigone“: Antik o ne! — mehr als ein bloßes Wortspiel. Ebenso das Lichtenberg'sche messingene Schlüsselloch. Selbst ohne die Beziehung auf den Raritätenhändler liegt schon ein Wortwitz darin, da die Bedeutung des Gegenstandes, dem durch die Verbindung mit dem Beschaffenheitsworte eine selbständige Realität beigemessen wird, und der doch nur ein Verhältnißbegriff ist, grade durch sie wieder vollkommen aufgehoben erscheint. Mit jener Beziehung tritt dann aber noch eine zweite und bedeutungsvollere witzige Pointe hervor.

Wenn, wie Jean Paul sagt, der ästhetische Witz der verkleidete Priester ist, der jedes Paar copulirt, so ist doch die Verbindung, welche er stiftet, von einer ganz besonderen Bedeutung. Auch thut er es, wie Jean Paul hinzusetzt, mit verschiedenen Trauformeln, d. h. es giebt verschiedene Arten des Witzes. Im Allgemeinen läßt sich der Witz als unbildlicher oder Reflexionswitz und als bildlicher Witz unterscheiden. Dem ersteren rechne ich den Sprach- oder Wortwitz zu — den Jean Paul den älteren Bruder des Reims oder dessen Auftakt genannt hat —, dem letzteren aber den Situationswitz. Der Maler, der sich immer nur auf die Darstellung eines Momentes beschränkt findet, kann die witzige Situation zum Gegenstande seiner ganzen Darstellung machen. In der Karikatur kann er sich auch des abstracten Witzes in einem bestimmten Umfange bemächtigen und ihn ins Bildliche übersetzen. Seine Darstellung wird dann aber noch immer zum Theil einer Erklärung bedürfen. Da der Witz nur etwas Momentanes ist, so wird er seinen Reichthum nur durch eine gewisse Mannigfaltigkeit bethätigen können. Es liegt hier aber für ihn die Gefahr, ins Gesuchte und Gehäufte zu verfallen; das Einzelne und Zufällige zum Wesentlichen der Darstellung

zu machen und dieses selbst darüber zu vernachlässigen. In dieser Beziehung nennt Jean Paul mit Recht den Scharfsinn das Gewissen des Witzes.

§ 40. Allgemeiner Zweck der Kunst. Darüber hinausgehende Tendenzen.

Die Kunst gehört zu denjenigen Thätigkeiten des Menschen, welche bestimmte Zwecke verfolgen und diesen zu entsprechen haben. Um dies aber wahrhaft zu können, wird ein möglichst deutlicher und klarer Begriff dieser Zwecke vorausgesetzt werden müssen. Wenn nicht nur die verschiedenen Künste, sondern auch die verschiedenen Werke jeder einzelnen Kunst noch ihre besonderen Zwecke verfolgen, so würden wir erstere doch nicht wieder alle unter einen allgemeineren Begriff bringen können, wenn dies in Ansehung ihrer besonderen Zwecke nicht ebenfalls möglich wäre. Dieser allgemeine Zweckbegriff der Kunst konnte aber nicht zu allen Zeiten der gleiche sein, weil er abhängig ist von der Entwickelung der Künste sowohl, als von der der ästhetischen Begriffe. Er wird, so wie diese, immer nur eine relative Bedeutung ansprechen können, wie sie, im glücklichsten Falle, dem jeweiligen Entwickelungsstande unserer ästhetischen Erkenntniß entspricht.

Wir fanden, daß sich die Kunst mit ihren Darstellungen nur an zwei Sinne zu wenden vermag und selbst hier noch von Allem absehen muß, was auf die Bewußtseins-Gebiete des leiblichen Lebens eine Einwirkung ausübt. Ihr erster und allgemeinster Zweck war, dem menschlichen Geiste Anschauungen zu geben, welche, um ihn über die Sphäre des leiblichen Lebens erheben und von ihren unmittelbaren Einwirkungen befreien zu können, vor Allem freie Anschauungen sein mußten. Wir fanden sie hierbei nicht ausschließlich auf die Nachahmung der Natur und Wirklichkeit beschränkt. Vielmehr war es immer ein neues, geistiges Moment, welches den durch sie vermittelten Anschauungen erst ihren besonderen Werth verlieh, der — wie ja auch schon in der Natur die ästhetische Bedeutung mit der individuellen des Gegenstandes wächst — wesentlich mit in der subjectiven, individuellen Natur dieses Momentes beruhte.

Kann aber der mit den künstlerischen Darstellungen beabsichtigte Zweck hiernach wohl noch, wie man so häufig meint, wesentlich auf Erkenntniß, Belehrung oder sittliche Besserung gerichtet sein? Was die Erkenntniß und Belehrung betrifft, wohl schon deshalb nicht, weil die Künste die Erkenntnisse und Belehrung, die sie etwa vermitteln könnten, zum größten Theile selbst schon voraussetzen und in Bezug auf Naturwahrheit und historische Wahrheit, da sie von ihnen zu einem bestimmten Theile absehen dürfen, weniger zuverlässig und vollständig sein können, als die Natur und Geschichte selbst. Wir können von den Kunstwerken ohne Zweifel eine Menge neuer Begriffe, Erkenntnisse, Gesetze ableiten und hierdurch unser Wissen nicht wenig erweitern, allein dies geschieht immer nur beiläufig, es läßt immer den wesentlichsten Theil eines Kunstwerkes ganz unberührt, welcher ebensowenig wie die höhere Wahrheit, die wir von ihm fordern und die sich immer nur auf das Verhältniß der Form zu dem künstlerischen Gedanken bezieht, von der Form zu trennen ist, also auch nur in der Anschauung, nicht im Begriffe erkannt werden kann, in den sie nicht vollkommen eingeht. Wie aber die wesentliche Bedeutung des Kunstwerks nur in der Anschauung liegt, so kann auch ihr wesentlicher und allgemeinster Zweck nur der sein, unsre Anschauung zu erweitern, ihr einen bedeutenderen Inhalt zu geben.

Dies geht am Ueberzeugendsten aus den Darstellungen derjenigen Künste hervor, welche nicht unmittelbar auf Naturnachahmung beruhen. Architektur und Musik erschließen beide dem Geiste eine ganz neue, nur ihm eigenthümliche Welt, deren Bedeutung ausschließlich auf den Anschauungen beruht, die sie vermitteln (wobei man bei der Architektur freilich nur die ästhetische Bedeutung ins Auge fassen darf). Allein auch die, auf unmittelbarer Naturnachahmung beruhenden und zum Theil auf sie gerichtet erscheinenden Künste suchen ihren Darstellungen noch auf verschiedene Weise eine Bedeutung zu verleihen, nur um hierdurch die Anschauung des Betrachtenden zu erweitern und zu erhöhen.

Schon hiernach läßt sich erwarten, daß der allgemeine Zweck der Kunst auch ebensowenig unmittelbar auf sittliche Besserung

gerichtet sein werde. Würden doch einige Künste diesem Zwecke gar nicht, andere nur wenig entsprechen können. Nur die Poesie vermöchte es in größerem Umfange, da sie es, wenn auch nicht durchgehend, so doch vielfach, mit der Darstellung ethischer Charaktere, Verhältnisse, Conflicte und Kämpfe zu thun hat. Nur von ihr hat man daher auch unmittelbar sittliche Wirkungen gefordert und die moralisirende Dichtung besonders hochgehalten. Nur hat man dabei übersehen, daß sie, grade um diese Wirkungen in größerem Umfange erzielen zu können, den Ton zu dem des gewöhnlichen Lebens herabstimmen und vorzugsweise solche Fälle behandeln mußte, wie sie im täglichen Verkehre der Menschen vorkommen konnten, was meist auf eine ziemlich flache Moral hinauslief.

Gewiß kann die Poesie uns tiefe Einblicke in die sittliche Natur des Menschen und in das Wesen der Sittlichkeit vermitteln und gewiß wird es möglich sein, davon eine fruchtbare Anwendung auf das handelnde Leben zu machen. Unmittelbar auf sittliche Besserung ausgehen kann die Poesie aber so wenig, daß sie darüber ihren nächsten und vornehmsten Zweck, uns reine und freie Anschauung zu geben, völlig aufgeben müßte. Ich habe dafür schon an einem anderen Orte auf ein sehr lehrreiches Beispiel hinweisen können. Im „Hamlet" läßt Shakespeare seinen Helden sich der Kunst des Schauspieles als Mittels zur Entlarvung eines Verbrechens bedienen. Dieser Zweck wird erreicht, der eigentliche Zweck der Darstellung dadurch aber völlig zerstört. Der König, in seinem Gewissen getroffen, erscheint unfähig zu jedem ästhetischen Genuß. Er kann die Vorstellung nicht mehr ertragen. Und als ob uns der Dichter habe zeigen wollen, wie wenig selbst bei einer so tiefen Wirkung der Zweck sittlicher Besserung erreicht werden würde — läßt er den König, nachdem er vergeblich nach Reue und Gebet rang, sich zu neuen Freveln wieder emporraffen.

Wie die Auffassung eines Kunstwerkes eine reine und freie Anschauung desselben voraussetzt, so sollen auch die durch sie bedingten Wirkungen nicht Furcht für uns selbst oder Reue erwecken, sondern uns in einen freien, erhöhten und sowohl nach innen wie nach außen harmonischen Zustand versetzen.

Wenn aber die Kunst auch nicht unmittelbar auf Belehrung oder sittliche Besserung ausgeht und ausgehen darf, so kann sie, da sie dem Menschen eine Welt neuer Anschauung erschließt und seine geistigen Kräfte auf eine harmonische Weise ins Spiel setzt, ihm doch ein erweitertes und erhöhtes Bewußtsein von sich selbst vermitteln, und hierdurch unmittelbar und mittelbar zu seiner Veredlung beitragen. Das erste erklärt sich schon durch das Dargelegte, das andere aber durch Folgendes:

Ich habe gezeigt, von welcher Bedeutung die Vorstellungen, ihre Aufeinanderfolge und ihre Verbindung für die ganze Entwickelung des Bewußtseins, für die des Geistes sowohl, wie für die des Gemüthes, sind; wie alle Thätigkeiten und Handlungen des Menschen mit unter ihrem Einflusse stehen, wie er sich von ihnen die Welt seiner Begriffe und Ideen ableitet und aus diesen sich wieder neue, höhere Zwecke entwickelt. Es läßt sich hieraus ermessen, von welcher Wichtigkeit die zweckmäßige Entwickelung der Reproduction und Association unserer Vorstellungen, sowie die des Einflusses auf letztere ist. Dieser Einfluß ist, wie wir fanden, zwar zunächst ein beschränkter, wie er auch immer ein nur indirecter bleibt; gleichwohl ist er auf diesem indirecten Wege einer höheren Entwickelung fähig. Die Art und Beschaffenheit der auf den Menschen einwirkenden äußeren Sinneseindrücke, die Verhältnisse, die sich an den ihnen entsprechenden Sinnesvorstellungen darbieten, die Bedeutung, die er beiden zu geben vermag, der Sinn, in dem er sie auffaßt — dies Alles kann dafür aber nicht gleichgültig sein, da es, wie leicht zu erkennen, auf die Reproduction und Association der Vorstellungen einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausüben muß. Die Bedeutung des Natur- und des Kunstschönen, sowie der ästhetischen Auffassung beider für die Entwickelung der Cultur überhaupt und für die der Sitten insbesondere, bedarf hiernach keines besonderen Nachweises. In Bezug auf die nach außen gerichteten Culturthätigkeiten genügt dafür ein Blick auf die Erzeugnisse derselben. Hier tritt uns der Einfluß des ästhetischen Gefühls und Bedürfnisses, der Einfluß der Kunst überall, wohin wir auch sehen, in unzähligen Formen und Gestalten entgegen. Freilich sind diese

Formen und die ihnen zu Grunde liegenden Antriebe keineswegs immer rein ästhetische, nicht selten sind sie vielmehr sogar verwerfliche. Es giebt nichts so Großes und Bedeutendes, daß der Mensch nicht einen falschen, ja schädlichen Gebrauch davon machen könnte. Schon aus den verschiedenen Stoffgebieten der künstlerischen Thätigkeit drängen sich nur zu leicht falsche, über ihren Zweck hinausgehende Tendenzen mit in sie ein; auch wird sie nicht selten von ihnen nur als Mittel und Vorwand ergriffen. Auf diese Weise entstehen die politischen, socialen, lehrhaften, moralisirenden Tendenzen in der Kunst, welche die ästhetischen Wirkungen zwar immer beeinträchtigen, aber doch noch mit ihnen verbunden sind, und in diesem Falle, wenn auch nicht für die künstlerische, so doch für die allgemeine Culturentwickelung zu mächtigen Hebeln werden können. Auch daß künstlerische Formen in die auf bloße Unterhaltung und Zerstreuung berechneten Spiele und Vergnügungen eingehen, würde an sich nicht zu tadeln sein, wenn diese letzteren sich dann nur nicht selbst für Kunstwerke ausgeben wollten, und auch dafür angesprochen würden, was nicht nur zu einer Fälschung des Kunstbegriffs, sondern auch dazu führt, die Kunst zu ihnen herabzuziehen oder ihr auch die Menschen mehr und mehr zu entfremden. Dies ist um so verwerflicher, wenn man sich dabei aufregender, auf die Sinnlichkeit der leiblichen Sphäre berechneter Reizmittel bedient. Die Kunst wird auf diesem Wege nicht selten zum bloßen Vorwande und Deckmantel der scham- und gewissenlosesten Ausbeutung gemacht, was eben so sicher zu einem allmählichen Sinken der Sitten führen muß, wie die wahre Kunst und das Schöne zur Sitte und Sittlichkeit.

Es ist hierdurch zugleich die Stellung bestimmt, welche der Kunstgenuß im Leben des Menschen einnehmen sollte. Er kann und darf nicht zur Hauptsache desselben gemacht werden. Indem er ihm zu einer Quelle der Freude und der Erholung wird, soll er ihn vielmehr nur frei und tüchtig für das übrige, für das handelnde Leben machen.

§ 41. Von den ästhetischen Formen und Wirkungen im Allgemeinen.

Nachdem die Philosophen lange bemüht gewesen sind, dem Begriff des Schönen eine transscendentale Bedeutung zu verleihen, welcher die Kunst nur annähernd zu entsprechen im Stande war, ist man neuerdings in den entgegengesetzten Irrthum gerathen, demselben eine so weite Bedeutung zu geben, daß der Unterschied zwischen den verschiedenen Eindrücken, welche ein erhöhtes Lebensgefühl im Bewußtsein hervorrufen, darin völlig aufgehoben erscheint, so daß das Schöne sich mit dem Reizenden, Angenehmen und Interessanten, ja sogar mit allem, was einen nur sinnlichen Lebensgenuß bedingt, in eine und dieselbe Kategorie der Erscheinungen geworfen findet. Der Grund hiervon liegt in dem Bestreben, den letzten Ursachen der Erscheinungen nachzugehen, unter der vorgefaßten Voraussetzung einer letzten, gemeinsamen, einfachsten Grundform derselben. Wenn es nun eine solche Grundform auch geben mag, so würde sich doch die Bedeutung der Verschiedenheit der aus ihr hervorgegangenen Erscheinungen niemals aus ihr erklären lassen. Vielmehr muß der Grund ihrer Verschiedenheit noch in etwas Anderem liegen, und da es sich bei der ästhetischen Betrachtung wesentlich um die Bedeutung dieser Verschiedenheit handelt, so wird die Zurückführung auf das ihnen etwa zu Grunde liegende Gleichartige unsre Erkenntniß der ästhetischen Vorgänge keineswegs fördern. Gleichwohl hat man sich neuerdings darin gefallen, sowohl die Empfindungen der leiblich-sinnlichen Sphäre, wie die der geistig-sinnlichen Sphäre, ja sogar die subjectiven Erscheinungen des Gefühlssinns, sämmtlich in zwei gegensätzliche Begriffe, in die des Vergnügens und die des Schmerzes, zusammenzufassen, und sie durch einen und denselben, nur dem Grade und der Dauer nach verschiedenen physiologischen und psychologischen Vorgang zu erklären, nämlich aus dem Bewußtwerden eines Zuwachses oder einer Verminderung an Kraft.

Die Richtigkeit dieser Behauptung bedarf hier umsoweniger einer Untersuchung, als es sich für uns nicht sowohl darum

handelt, für die verschiedenen ästhetischen und anderen Empfindungen einen gemeinsamen Erklärungsgrund überhaupt, als den Grund ihrer Verschiedenheit aufzusuchen. Dieser Grund liegt aber zunächst, wie wir schon fanden, theils in der zweitheiligen Natur des menschlichen Bewußtseins, welches sich in eine leiblich-sinnliche und eine sinnlich-geistige Sphäre theilt, theils in einem, ihnen entsprechend, zwischen unseren Sinnesvorstellungen bestehenden Gegensatze, von denen der letzteren nur die des Gesichts und Gehörs angehören, so wie endlich in dem Gegensatze derjenigen Empfindungen, welche die Sinnesvorstellungen ganz unmittelbar im Bewußtsein hervorrufen, zu denjenigen, welche erst infolge der Auffassung der in ihnen dargebotenen Verhältnisse entstehen. Nur die letzteren, und nur insofern sie von den beiden geistigen Sinnen herrühren, können nun aber überhaupt von ästhetischem Werthe sein.

Da die ästhetischen Erscheinungen nur für den betrachtenden Geist eine Bedeutung haben und diese Bedeutung immer auf einem zwischen ihm und der ästhetischen Erscheinung bestehenden Verhältnisse, ja wie wir fanden sogar mit auf der Beschaffenheit des ersteren und auf dessen Thätigkeit beruht, so muß dasjenige, was ästhetische Wirkungen ausübt, auch ganz an dem Gegenstande der Betrachtung zur Erscheinung kommen. Wenn wir in einem bestimmten Umfange aber auch sagen können, wie eine Erscheinung beschaffen sein müsse, damit sie ästhetische Wirkungen ausübt, und von diesen Wirkungen wieder auf eine bestimmte Beschaffenheit des menschlichen Geistes zu schließen vermögen, so ist hierdurch der letzte Grund dieser Wirkungen doch noch ebensowenig erklärt, wie Natur und Wesen derselben durch die Erkenntniß der physiologischen Vorgänge, die dabei stattfinden. Wir müssen sie schlechthin als eine Thatsache hinnehmen, die eben nur empfunden werden kann, wie die Farbe nur gesehen oder der Ton nur gehört.

Ich habe bis jetzt das ganze Gebiet der ästhetischen Erscheinungen und Wirkungen in dem Begriffe des Schönen zusammengefaßt. Außer in diesem allgemeinen Sinne gebrauchen wir denselben aber auch noch in einer engeren Bedeutung. Dies hat seinen

Grund wesentlich darin, daß alle ästhetischen Erscheinungen auf einem Gegensatz beruhen, der nach zwei verschiedenen Richtungen hin aus ihnen hervortreten kann, dessen vollkommene Versöhnung man aber eben als das Schöne im engeren Sinne bezeichnet. Dieser zwischen der sinnlichen Form und der in ihr zur Erscheinung kommenden Idee und ihrer geistigen Bedeutung bestehende Gegensatz hängt aber zugleich noch mit dem Gegensatze zusammen, welcher der Idee selbst wieder zu Grunde liegt, und daher auch aus dieser hervortreten kann, sowie mit noch einem andren, welcher zwischen den in der sinnlichen Form dargebotenen Verhältnissen besteht. Im Schönen, im engeren Sinne, müssen nun alle diese Gegensätze zur Einheit verbunden erscheinen, welche Harmonie als eine ganz unmittelbare, jede Dissonanz, jede Disharmonie von sich ausschließen, oder diese auch als aufzulösende und aufgelöste Momente in sich aufnehmen kann. Im Schönen, im weiteren Sinne, werden die Verhältnisse der äußeren Form zwar ebenfalls zu einheitlicher Harmonie versöhnt erscheinen müssen, Idee und sinnliche Form aber in einem bestimmten Gegensatze, ja Widerspruche zu einander erscheinen können, wobei auch die inneren Gegensätze und Widersprüche der Idee mit hervortreten mögen.

Da alles Schöne nur eine Bedeutung für den menschlichen Geist hat, so wird es auch diesem und seinen dringendsten Forderungen entsprechen müssen. Mannigfaltigkeit der Verhältnisse muß aber schon deshalb eine der nächsten und dringendsten Forderungen desselben in Bezug auf Anschauung sein, weil Alles, was für ihn in dieser von Bedeutung ist, erst durch Unterscheidung und Zusammenfassung des Unterschiedenen gewonnen wird. Nicht minder dringend wird er aber eben deshalb Einheit und Harmonie des Mannigfaltigen fordern müssen, da er, wie wir wissen, das Bestreben hat, das Unterschiedene nach bestimmten Gesichtspunkten und Zwecken einheitlich zu verbinden. Durch diese Einheit wird aber zugleich die Harmonie der in der Anschauung dargebotenen Verhältnisse gefordert, da diese nichts andres als die Einheit in Bezug auf die Gegensätze des Mannigfaltigen ist, die Harmonie aber mit der

Stärke der Gegensätze an Bedeutung gewinnt. Wo dem Geiste daher Einheit und Harmonie in der Anschauung fehlen, wird er durch diese auch nicht vollkommen befriedigt sein können, vielmehr das Bedürfniß empfinden, dieselben irgendwie herzustellen. Wogegen diese Einheit und Harmonie für ihn wieder etwas Fesselndes, Zwingendes ist, besonders, wenn sie eine allseitige, eine äußere und innere und jene eine durch diese mit Nothwendigkeit geforderte ist. Diese Harmonie und Einheit würde aber nicht eine ganz vollkommene sein und den Forderungen des Geistes vollkommen entsprechen können, wenn sich mit dieser Nothwendigkeit nicht auch ein Moment der Freiheit verbände, durch welches zugleich der Phantasie der Ausblick auf die unendliche Perspective des Reiches der Schönheit eröffnet wird. Denn der Geist, besonders die Phantasie, fordert auch Freiheit. Jener erkennt zwar die Nothwendigkeit an, doch nur insofern sie die Grundlage und Voraussetzung der letzteren ist. Er weiß, daß sich mit der Erkenntniß jedes neuen Gesetzes die Sphäre der Freiheit für ihn noch erweitert. Es ist dies der Grund, warum mit der bedeutenderen Individualität auch die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse wächst, warum das subjective Moment in der künstlerischen Thätigkeit zu einer Quelle höherer ästhetischer Bedeutung werden konnte. Erst mit diesem Moment wird der Geist in Bezug auf Anschauung von jedem Bedürfniß entbunden, erst wenn auch noch dieses erfüllt ist, wird er sich dem Genusse der Anschauung voll und frei hingeben können, mit dem er sich nun auch selbst in vollster Harmonie findet. Erst jetzt werden dessen Verhältnisse einen Zauber ausüben können, der keine Veränderung duldet, da sie nicht nur durchaus durch eine innere Nothwendigkeit bedingt, sondern auch mit der Freiheit im Einklange sind und jede Veränderung diesen Zauber zerstören würde. Es ist dies der Grund, warum es für die Darstellung der Bewegung in den bildenden Künsten nur eines Momentes bedarf, warum wir bei diesem mit Befriedigung verweilen können, ohne doch je, wie in der Wirklichkeit, Fortschreiten der Bewegung zu fordern.

§ 42. Das Schöne, im engeren Sinne. Anmuth und Würde. Affectation und Gravität.

Wenn man einen Begriff formuliren wollte, welcher alle Erscheinungen des Schönen in sich aufzunehmen hätte, so würde derselbe, um sich noch auf die untersten Erscheinungsformen desselben anwenden zu lassen, den höchsten Erscheinungsformen gegenüber sehr leer und dürftig erscheinen müssen und nur sehr wenig von ihrer eigenthümlichen Bedeutung aussagen können. Es giebt aber kein absolutes Schöne, sondern immer und jederzeit nur das Schöne eines bestimmten Gegenstandes, dessen Bedeutung, wenn sie auch nicht immer in dem Momente seiner Besonderheit liegt, doch darin mit liegen sollte.

Schon die mit der Individualität wachsende Bedeutung des schönen Gegenstandes mußte dazu führen, bei der Darstellung desselben vorzugsweise das Gewicht auf das Charakteristische zu legen, was auch dem Gebiete des Schönen im engeren Sinne eine größere Ausbreitung giebt, dem Momente der aufgelösten Dissonanz die Aufnahme in dasselbe sichert und einen bestimmten Gegensatz zwischen den einzelnen Werken selbst dieses Gebietes noch hervortreten läßt. Denn wenn auch in der einzelnen charakteristischen Schönheit alle Gegensätze, von denen oben die Rede war, versöhnt erscheinen sollten, so würde doch noch ein Gegensatz zwischen der charakteristischen Schönheit des einen und des anderen Gegenstandes hierdurch bedingt werden, was noch dadurch gesteigert wird, daß die verschiedenen Gegenstände, ihren charakteristischen Gegensätzen entsprechend, seitens des Künstlers theils eine verschiedene Auffassung fordern, theils dieselbe doch zulassen und finden. Woraus sich ergiebt, daß, wenn auch die Darstellung des Schönen im engeren Sinne im Allgemeinen ein möglichst vollkommenes Gleichgewicht aller an der künstlerischen Thätigkeit betheiligten Geisteskräfte, der ästhetischen Sinnlichkeit sowohl, wie des Gemüths, des künstlerischen Verstandes wie der künstlerischen Reflexion und endlich auch der schöpferischen Phantasie, fordert, dies doch im einzelnen Falle nicht immer stattfindet. Schon die Verschiedenheit der hauptsächlichsten Formen der künstlerischen

Weltanschauung, der heiteren und der ernsten, der realistischen und der idealistischen, muß auch hier noch eine Verschiedenheit der Auffassungs-, Darstellungs- und Behandlungsweise bedingen. Es giebt auch im engeren Sinne eine heitre und eine ernste, eine überwiegend sinnliche und eine überwiegend geistige, eine mehr form- und eine mehr stimmungsvolle, eine classische und eine romantische Schönheit, und die Schönheit desselben Gegenstandes wird um so sicherer ebensoviel verschiedene Darstellungen als Künstler, die sie darstellen, finden, je bedeutender letztere sind. Es ist selbst die Frage, ob es eine Schönheit geben kann, welche die reine Indifferenz zwischen dem Heitern und Ernsten darstellt, oder ob die geistige Bedeutung durch eine solche Indifferenz oder Gleichgültigkeit nicht selbst mit aufgehoben würde. Es giebt allerdings, sowohl in der Natur wie in der Kunst, eine Schönheit, von welcher wir sagen, daß sie uns gleichgültig läßt, doch wohl immer nur deshalb, weil es ihr wirklich an geistiger Bedeutung gebricht. Hier ist das Schöne eben nicht die Erscheinung des Geistigen mehr, nicht die Durchdringung von Geist und Form, sondern der bloße und daher auch leere Schein einer solchen Durchdringung. Etwas andres ist es, wenn die geistige Bedeutung nur eine geringere, die Form aber gleichwohl von ihr noch durchdrungen ist. Es entsteht dann das Hübsche, welches seiner Natur nach, weil die sinnliche Form hier das Uebergewicht über das Geistige hat, immer mehr heiter, als ernst ist.

Wenn die heitere und ernste Schönheit aber auch zu einander einen gewissen Gegensatz bilden, so schließen sie sich doch nicht vollständig aus. Ernst und Heiterkeit können beide in demselben Geiste, wenngleich nicht in demselben Momente vereinigt sein, wie es ja heitere Gesichter giebt, durch welche ein ernster Zug geht, und ernste Gesichter, die durch einen heiteren Ausdruck verklärt werden.

Für die Schönheit im engeren Sinne wird aber nun gerade in dieser Beziehung die Grenze liegen, innerhalb welcher sie sich in Bezug auf beide zu bewegen hat. Sie wird weder in der Heiterkeit, noch im Ernste so weit gehen dürfen, daß die Erscheinung des Einen den Gedanken an das Andere vollständig ausschließt.

Die Heiterkeit kann mit Anmuth, der Ernst mit Würde verbunden sein. Die heitere Schönheit wird aber stets Anmuth, die ernste Würde haben. Gleichwohl sind Anmuth und Würde die Schönheit nicht selbst. Es ist auch nicht richtig, daß sie allein die ganze Schönheit der Bewegung umfaßten, wennschon sie sich stets auf Bewegung beziehen. Auch die ruhige Erscheinung, die Gestalt, ihre Haltung können anmuthig oder würdevoll sein, und andrerseits kann man die Schönheit sich auch bewegt und die Bewegung schön vorstellen, ohne daß sie darum noch anmuthig oder auch würdevoll zu sein braucht. Gegenstände, welche an sich nicht gerade schön sind, können durch Anmuth oder Würde schön werden. Diese sind also gewissermaßen eine besondere Form des Schönen und nicht ein bloßes Accidens desselben, das sich von ihm loslösen und auf Andre übertragen ließe. Wenn Kypris der Here den Gürtel leiht, um das Wohlgefallen des Zeus damit zu erregen, so ist diese ganz äußerliche Uebertragung der Schönheit durch die Anmuth nur bildlich gemeint. Anmuth, wie Würde, können nicht äußerlich ergriffen werden, sondern müssen immer aus dem Innersten der die Bewegung bestimmenden physischen oder geistigen Kraft hervorgehen. Im Anmuthigen giebt sich der Geist dabei gern und willig an die Form und Gestalt der sinnlichen Erscheinung hin, ganz und mit Leichtigkeit in sie eingehend und sich daher ohne weitere Absicht auch schon am bloßen Spiel der Bewegung erfreuend. Die Würde zeigt dagegen Zurückhaltung. Sie geht in der Bewegung nie weiter als die geistige Bedeutung fordert, und da sie sich vor Allem nichts vergeben will, so steht bei ihr die sinnliche Erscheinung, daher auch die Größe der Bewegung, im umgekehrten Verhältnisse zur geistigen Bedeutung. Diese erscheint um so größer, je kleiner das äußere Mittel ist, durch das sie erscheint. Anmuth erwirbt Zuneigung, Würde bedingt dagegen Anerkennung. Es ist beiden ebensowenig nothwendig, um sich zu wissen, als daß sie nicht um sich wissen dürften. Doch wenn es gleich eine natürliche Würde, wie eine natürliche Anmuth giebt, so liegt es doch mehr in der Natur der Würde, als in der der Anmuth, von sich zu wissen. Unbeabsichtigt muß aber die Form ihrer Erscheinung bei beiden sein,

wenn sie dadurch nicht einen falschen Schein erhalten und von ihrer Bedeutung einbüßen sollen. Dieser falsche Schein macht jene zur Affectation, diese zur Gravität. In beiden wird ein Widerspruch zwischen der geistigen Bedeutung und ihrer Erscheinung sichtbar, der in das Gebiet des Lächerlichen fällt. Da selbst das Unschöne durch Anmuth und Würde verschönt werden kann, so sehen wir schon hier eine Möglichkeit, das Häßliche, d. i. also den vollen Gegensatz des Schönen, als Moment in den Proceß des letzteren aufnehmen zu können. Selbst bei der Darstellung des niedrigst Komischen verlangen wir daher noch Anmuth. Anders verhält es sich hierin mit der Würde, weil auf Seiten des Ernsten die geistige Bedeutung im Erhabenen noch zu einem höheren Ausdruck gelangen kann. Hier ist es daher dieses, sowie das Furchtbare, welches dem Häßlichen einen ästhetischen Werth verleiht. Die Richtung, welche auf Seiten des Heiteren die geistige Bedeutung in Bezug auf die Erscheinung genommen, muß dazu führen, daß es sich allmählich ganz in dieser verliert und zum Gefälligen, Zierlichen und Eleganten ꝛc. herabsinkt. Diese können zwar auch in das Komische eingehen, sind aber zu schwach, um das hierin etwa mit aufgenommene Häßliche überwinden zu können.

§ 43. Das Schöne im Widerstreit seiner Momente. Das Erhabene. Das Wunderbare. Das Furchtbare und Dämonische. Das Häßliche, Gräßliche und Entsetzliche. Das Fratzen- und Gespensterhafte. Das Pathetische und Rührende. Das ästhetisch Niedere und das Lächerliche.

Wenn die Kraft, sei sie nun eine physische oder geistige, sich über die Erscheinung erhebt oder diese doch ins Ungemessene zu erweitern scheint, so entsteht das Erhabene. Es ist dann aber immer die Erscheinung noch selbst, welche zu dem, was wir erhaben nennen, gemacht wird. Dies kann nur geschehen, so lange die Anschauung desselben unsre Fassungskraft nicht übersteigt, wenn wir auch entweder ein Maß es zu messen nicht finden, oder das, welches wir finden, dazu doch nicht ausreicht. Daher das Meer ebensowohl in seiner eintönigen Ruhe, die keinen Maß-

stab bietet, als im stürmischen Aufruhr erhaben erscheinen kann, wo seine zahllosen Wellenbewegungen die Unermeßlichkeit desselben gleichsam für uns veranschaulichen. Andrerseits hängt die Erhabenheit eines Eindrucks wieder von der Größe der in den Verhältnissen der Anschauung dargebotenen Maßstäbe ab, die aber immer nur eine relative ist. Aus diesem Grunde erscheint z. B. das Innere der St. Peterskirche minder erhaben, als das des ungleich kleineren Mailänder Doms, wobei freilich noch stimmungsvolle Verhältnisse mitwirken dürften. Das Dunkle, Dämmervolle wirkt zugleich ernster und erhabener, als das Helle und Deutliche. Es läßt der Phantasie einen freieren Spielraum, eine Perspective gleichsam ins Unendliche. Die Anschauung scheint uns dann mehr zu geben, als die ihr zu Grunde liegende Wirklichkeit darbietet. Die Erhabenheit steht demnach nicht immer ganz im directen Verhältnisse zu der wirklichen Größe des Gegenstandes.

Man hat von einer Erhabenheit des Raums und der Zeit gesprochen; was man darunter aber verstand, beruhte meist nicht auf unmittelbarer Anschauung. Man lieh dieser erst eine Größe, welche der Gegenstand, wenn auch vielleicht in Wirklichkeit, so doch in ihr niemals hatte, noch haben konnte; wie z. B. dem gestirnten Himmel die Unermeßlichkeit des Weltraums, indem man sich darauf besann, daß all die kleinen Sternbilder, welche in einer und derselben durch den Horizont unseres Sehens bedingten Fläche zu liegen scheinen, Welten von ungeheurer Ausdehnung seien, welche sich, in zwar zu berechnenden, aber sinnlich nicht vorstellbaren Entfernungen von uns befinden. So bleibt auch der Anblick des Meeres noch weit hinter seiner wirklichen Größe zurück, die wir ihm auch nur erst leihen können. Aus unmittelbarer Anschauung wissen wir nichts von der Unendlichkeit, weder des Raumes, noch der Zeit. Sie ist lediglich eine Sache der Reflexion. Das Erhabene der Anschauung bezieht sich vielmehr immer nur auf eine physische oder geistige Kraft, mag diese nun unmittelbar in die Erscheinung treten oder die Erscheinung nur auf sie zurückweisen. Das erste stellt sich, weil als Bewegung, in räumlich-zeitlichen, das letztere, weil in Ruhe, ausschließlich in räumlichen Verhältnissen dar. Die Erhabenheit der

Erscheinung ist aber nicht selten eine doppelte. Ein Gebirge macht uns den Eindruck der Erhabenheit nicht nur, weil seine Formen auf das Wirken außergewöhnlicher Kräfte zurückweisen, sondern auch, weil die höhere Gesetzmäßigkeit, an welcher sich diese zwar gebrochen haben, gegen die sie sich aber gleichwohl behaupten konnten, darin mit zur Erscheinung kommt. Dies läßt erkennen, daß es auch im Kampfe, ja selbst im Untergange noch eine Erhabenheit geben kann. An sich muß das Erhabene aber nichts Bedrohendes sein, wenngleich es sich schon in seiner einfachsten Form, über die sinnliche Erscheinung, ihre Freuden und Leiden, über Leben und Tod erhebt. Das Erhabene kann aber auch mit einem Widerspruche behaftet sein und sich im Contrast dieses Widerspruchs, der möglicherweise sowohl ein innerer, wie ein äußerer ist, darstellen. Die Bedeutung desselben wächst dann mit der in ihm zur Erscheinung kommenden Kraft, sowie mit der ihres Widerstandes. In Bezug auf jene unterscheiden wir die Erhabenheit der physischen Kraft von der der Leidenschaft und von der ethischen Erhabenheit; in Bezug auf diesen: die Gesetzmäßigkeit der Natur (des Causalzusammenhangs) und die einer sittlichen Weltordnung. Es eröffnet sich hier der Phantasie ein verlockender Spielraum, welcher von den Bedürfnissen des Gemüths noch besondere Antriebe empfängt und in den religiösen Vorstellungen, sowie in dem Volks- oder Aberglauben einen festen Boden gewinnt. Das Wunderbare tritt hier bald als die Blüthe, bald nur als ein Schmarotzer des Erhabenen hervor; es verbindet sich aber noch lieber mit dem Furchtbaren, Dämonischen, Entsetzlichen und Gräßlichen, aus welcher Verbindung die phantastischen Wucherungen des Fratzen- und Gespensterhaften hervorgehen. Das Furchtbare entsteht, wenn das Erhabene sich zu einer mit Verderben drohenden Macht erhebt. Das Furchtbare der Leidenschaft wird dämonisch, wenn die der Naturseite des menschlichen Bewußtseins entspringenden Antriebe sich von den Fesseln des Willens befreit haben und diesen widerstandslos mit sich fortreißen. Sobald aber eine Anschauung uns auch für uns selbst fürchten ließe, würde sie aufhören eine rein ästhetische Anschauung zu sein.

Das Häßliche kann als Moment in das Erhabene und Furchtbare Eingang finden und ästhetische Bedeutung darin erlangen. Im Gräßlichen und Entsetzlichen, im Fratzenhaften und Gespenstischen aber herrscht es vor. Nur große Künstler vermögen daher selbst diese, doch immer nur als Momente, in ihre Darstellungen aufzunehmen, ohne der Harmonie derselben zu schaden.

Der Widerspruch, der Kampf des Erhabenen der Leidenschaft und des ethisch Erhabenen ist meist mit einem Leiden verbunden. In dieser Verbindung wird es zum Pathos. Das Pathetische ist also gewissermaßen das Erhabene im Leiden. Wird in der Darstellung des Leidens das Gewicht mehr auf die Empfindung oder die Reflexion der Empfindung, als auf das geistige Moment gelegt, so entsteht das Rührende, es bildet mithin einen Gegensatz zum Pathetischen. Das Rührende ist nicht schlechthin verwerflich. Da es aber, ebenso wie das Gräßliche, Entsetzliche, Furchtbare 2c., außer den ästhetischen Wirkungen auch Wirkungen anderer Art auf die leiblich-sinnliche Sphäre des Bewußtseins ausüben kann, so hat dieser Begriff eine üble Nebenbedeutung erhalten, wie denn, sowohl vom Rührenden, wie vom Gräßlichen 2c., nicht selten um dieser ganz unkünstlerischen Wirkungen willen ein höchst verwerflicher Gebrauch gemacht wird.

Wie es eine falsche und leere Würde giebt, so giebt es auch ein falsches und leeres Pathos — eine falsche und leere Erhabenheit und eine falsche, gemachte Rührung. Da es sich aber bei ihrem Gebrauch stets um die beabsichtigte Wirkung der echten handelt, so entsteht, falls die Gemachtheit und Leere derselben sich aufdeckt, ein lächerlicher Contrast, welcher die entgegengesetzte Wirkung bedingt. Doch auch die echte Erhabenheit, das echte Pathos, die echte Rührung, ja selbst das Furchtbare können durch äußeren oder inneren Anstoß eine Unterbrechung erfahren, durch die sie in ihr Gegentheil umschlagen und einen lächerlichen Contrast zur Folge haben.

Man hat das Lächerliche ohne Einschränkung den Gegensatz des Erhabenen genannt. Wie aber nicht alle Erhabenheit in das Lächerliche umschlagen kann, so umfaßt auch das Lächerliche nicht

den vollen Gegensatz des Erhabenen. Dem Erhabenen steht das Niedere entgegen, aber doch nur das Niedere sofern es ästhetische Bedeutung hat. Auch ist hier unter dem Niederen nicht sowohl das Gemeine, Grobsinnliche zu verstehen, sondern das, was überhaupt in der Erscheinung im Gegensatz zu dem Geistigen steht, also das sinnliche Moment, welches aber dem ganzen Gebiete der Sinnlichkeit entnommen sein kann und seine Bedeutung eben dadurch erlangt, daß es sich gegen das Geistige in der Erscheinung behauptet, sei es, daß es sich dieses darin völlig unterordnet oder sich doch gegen dasselbe aufwirft, sei es, daß beide mit einander in einen wirklichen inneren und äußeren Widerspruch treten. Der dem einfach Erhabenen entsprechende Theil dieses Aesthetisch-Niederen umfaßt unter Anderem das ganze Gebiet des sinnlichen Lebensgenusses, das der körperlichen Difformitäten, insofern diese auf einen übermäßigen Lebensgenuß hin oder zurück weisen, oder auf dem Ueberwiegen des Nebensächlichen in der Organisation beruhen, dem sie hierdurch eine bevorzugte Bedeutung geben, oder endlich solcher Bildungen, welche dem Zwecke der Organisation widersprechen. Auch diejenigen Bildungen gehören hierher, welche an frühere, niedere Bildungsstufen erinnern, z. B. vögel-, hunde-, affenähnliche Gesichter 2c., sowie Glieder, welche nur ganz mechanische Bewegungen zulassen, sowie diese Bewegungen selbst, oder auch thierische. Ferner das Hervortreten zufälliger Wucherungen, die sich als bedeutend aufwerfen, oder in Widerspruch stehen mit der Bedeutung, welche sich das damit behaftete Individuum zu geben sucht, sowie ein bleibender, mit den jeweiligen Empfindungen oder der äußeren Situation in Widerspruch stehender Ausdruck, z. B. ein ewig lächelnder Mund, ferner Bewegungen, in denen sich eine Bedeutung ausspricht, die weit über die des damit beabsichtigten Zweckes hinausgeht, die ferner im offenen Widerspruch damit stehen, oder wohl auch in bedeutsamer Weise die Abhängigkeit des geistigen Lebens von den Functionen der körperlichen Organe zur Erscheinung bringen, wozu die Sinnenmängel und überhaupt alle unvollkommenen Verrichtungen der dem Bewußtsein zumeist unterworfenen und am unmittelbarsten in seinem Dienst stehenden, oder zu einem bestimmten, gerade in die

Anschauung fallenden Zweck nöthigen Organe gehören (z. B. der Wettlauf von Hinkenden), der veranschaulichte Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung in einem Erfolge der Thätigkeit (man denke an die bekannten Späße der Clowns, die einen ungeheuren Anlauf nehmen nur um sich nieder- oder sich einen Hut aufzusetzen); sodann die Anschauung der vollkommenen Unzweckmäßigkeit eines Thuns, besonders wenn dieselbe in Widerspruch steht mit dem Bewußtsein, mit welchem sie ausgeführt wird, oder des Widerspruchs einer theilweisen Zweckmäßigkeit mit der Unzweckmäßigkeit des Ganzen. Auch die Wortspiele und ein Theil des Witzes gehören diesem Gebiete noch an, das, wie man schon aus dieser flüchtigen Skizze ersehen wird, dem Cynischen und Obscönen, dem Burlesken und Grotesken willig Eingang gewährt und für die letzteren der wahre Tummelplatz ist. Das Burleske umfaßt vom Drolligen bis zum Närrischen alle Zwischenstufen, es entspringt der Laune und dem Uebermuthe und ist ein Gemisch von bewußt und unbewußt Lächerlichem. Das Groteske geht aber noch über das Gebiet desselben hinaus. Es weiß sich nur in der übertreibenden Darstellung zu genügen, wobei es sich über die Naturgesetze einfach hinwegsetzt.

Die Grenzen, welche hier der Aufnahme des Häßlichen, Sinnlichen und Unsittlichen gesetzt sind, sind theils durch das allgemeine ästhetische Gesetz schon bedingt, welches jede, sei es unmittelbare oder mittelbare Wirkung auf die leiblich-sinnliche Sphäre des Anschauenden ausschließt, theils aber auch durch den Gegensatz der heiteren und ernsten Weltbetrachtung, welcher fordert, daß wir das Heitere nur unter den Gesichtspunkt der Sinnlichkeit und des Verstandes, d. i. der Zweckmäßigkeit, das Ernste aber unter den Gesichtspunkt des Gemüths und der Sittlichkeit stellen. Das Heitere wird daher in all seinen Ausschweifungen zu vermeiden haben, unser sittliches Urtheil herauszufordern. Die hierdurch gezogenen Grenzen werden aber immer verschiebbare sein, da sie für fast jede Individualität nach Maßgabe ihres Naturells, ihrer geistigen Bildung, ihrer Weltanschauung und der beiden entsprechenden Auffassung der ästhetischen Erscheinungen andere sein werden.

Das Lächerliche dieses Gebiets ist, wie das Lächerliche überhaupt, theils ein eingestanden bewußtes, theils ein nur scheinbar unbewußtes, theils auch ein wirklich ganz oder theilweise unbewußtes. Der Narr, der Clown, der humoristische Charakter haben immer ein theils offenes, theils heimliches Bewußtsein der Lächerlichkeiten, die sich an ihnen, oder die sie selber darstellen, auch sind sie das Mittel, die unbewußten Lächerlichkeiten Anderer ans Licht zu ziehen. Es ist aber eine irrige Annahme, daß wir auch dem unbewußt Lächerlichen erst ein Bewußtsein der Zweckmäßigkeit leihen müßten, um es überhaupt lächerlich finden zu können. Es ist nicht einmal nöthig, daß der lächerliche Gegenstand wenigstens ein Bewußtsein davon haben könnte und sollte. Wenn einem mit großer Gravität auftretenden Manne heimlich ein Zöpfchen angebunden wird, so läßt sich nicht sagen, daß er verständigerweise ein Bewußtsein hiervon haben könnte und sollte. Auch finden wir es nicht deshalb lächerlich, weil wir ihm unser Bewußtsein leihen, denn wenn er wirklich darum wüßte, ohne sich davon irritiren zu lassen, so würde damit ein Theil des lächerlichen Contrastes schwinden, der grade seine Unwissenheit mit zur Bedingung hat. Und ließe er sich davon irritiren, so würde daraus möglicherweise ein neues lächerliches Verhältniß entstehen, dasjenige aber, das wir zuvor schon belachten, dann aufhören. Neben diesem einfach Lächerlichen giebt es aber auch noch ein mit einem Widerspruche behaftetes, welches dann immer auf einem Thun, einer Verrichtung, einer Thätigkeit, einer Handlung beruht, welche unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit fällt. Die einfachste Form desselben entsteht dadurch, daß diese Thätigkeit durch äußeren oder inneren Anstoß, sei es durch das, was wir Zufall nennen, oder den Uebermuth, den Muthwillen, die Schalkhaftigkeit Anderer plötzlich eine Unterbrechung erleidet, die sie in ihr Gegentheil umschlagen läßt. So z. B. wenn einem Schwätzer plötzlich ein Pflaster über den Mund geworfen würde, oder ein Laufender über einen Stein stolperte und hinfiele, oder ein Redner im Flusse seiner Rede stecken bliebe, oder seinen Vortrag durch Niesen unterbrechen müßte. Die lächerliche Wirkung wird noch verstärkt, wenn die Thätigkeit schon selbst mit einem Momente

des Lächerlichen behaftet war, z. B. wenn der Redner in all diesen Fällen durch das Affectirte seines Vortrags zum Spotte reizte. Hier liegt der Grund in der Unzweckmäßigkeit der für eine bestimmte Wirkung gewählten Mittel, die ein großes Gebiet dieses Lächerlichen eröffnet. Nicht minder geschieht dies durch den Widerspruch zwischen der inneren Absicht und dem äußeren Zweck. Derselbe kann auf der Unzulänglichkeit der Sinneswahrnehmung oder der des Urtheils oder auf beiden beruhen. So hielt sich Sancho Pansa eine ganze Nacht in der Schwebe über einem niedrigen Graben, aus Furcht in einen Abgrund zu fallen. Der Grund dieser Unzulänglichkeit kann entweder in einer mangelhaften Naturanlage und Ausbildung, in zufälligen äußeren Umständen oder einer besonderen einseitigen Richtung der Seele liegen und im letzteren Falle als Thorheit hervortreten.

Die Wirkung des Lächerlichen wird um so frappanter, je mehr die Collision mit dem äußeren Zufall zur Enthüllung der Einseitigkeit und Beschränktheit beiträgt. Auch hier hat man, um die Bedeutung dieser zufälligen Einwirkungen noch zu verstärken, zum Wunderbaren gegriffen. Doch nicht nur der Zufall, auch beabsichtigte Motive: List, Verschlagenheit, Intrigue — oder auch die Thorheit Anderer kann jene Collisionen herbeiführen.

Da, wie wir fanden, das Erhabene in das Lächerliche umschlagen kann, so wird umsomehr noch Schönheit, Anmuth, Würde und auch das Sittliche in dasselbe mit eingehen können, doch nur insofern auch noch sie in die Beschränktheit und Einseitigkeit der menschlichen Natur mit verstrickt werden, insofern auch noch sie in lächerliche Collisionen gerathen, nicht aber um sie hierdurch selbst lächerlich erscheinen zu lassen. Daher die Darstellung nur diesen Contrast, diese Verkehrtheit, nicht aber sie selbst in das lächerliche Licht zu stellen hat. So bleibt Olivia in „Was ihr wollt“ trotz ihrer Verirrungen eine edle, anmuthige Erscheinung.

Umgekehrt kann auch das Lächerliche unter Umständen zum Theil in das Erhabene oder Tragische umschlagen; denn wie

dem Erhabenen der neckende Zufall auflauert, so liegt unter dem Lächerlichen nicht selten ein gefährlicher Ernst versteckt, der dämonisch daraus hervorbrechen kann, wie z. B. aus dem Uebermuthe des liebestrunkenen Romeo, oder aus der verblendeten, thörichten Eifersucht des leichtgläubigen Othello.

Das Gebiet des Lächerlichen scheint aber hierin doch ein viel weiteres als das des Erhabenen zu sein, wogegen dieses an ästhetischer Bedeutung entschieden höher, als jenes, steht. Wenn wir im Erhabenen uns auf die Seite des sich über die sinnliche Erscheinung und ihre Beschränkung erhebenden Geistes stellen, mit ihm leidend und für ihn fürchtend, und uns mit und durch ihn erhoben finden, so stellen wir uns dagegen im Lächerlichen auf die Seite des sinnlichen Momentes, das sich hier selbst noch in den kleinsten, niedrigsten Erscheinungen gegen den sich oft überhebenden und sie verachtenden Verstand behauptet, und freuen uns je toller dasselbe es treibt, was freilich nur so lange geschehen kann, als die Erscheinungen nicht unser Gemüth, unsere Sittlichkeit in Frage stellen. Es ist die Reaction der sinnlichen Lebenslust und Lebensfreude gegen den sie so oft herabsetzenden nüchternen Verstand, dessen Thorheit sie aus allen Schlupfwinkeln treibt, und wir freuen uns, daß unsere sinnliche Natur und der äußere Zufall auch gegen ihn einmal Recht behalten und auch seine Beschränkung, ja die Abhängigkeit von ihnen zur Erscheinung bringen.

Freilich ist es im Erhabenen zuletzt doch nur die sinnliche Erscheinung selbst, die wir, weil sie allein uns die geistige Bedeutung zur Anschauung bringt, verehren und lieben, wie es im Lächerlichen zuletzt wieder nur das geistige Moment ist, welches dem sinnlichen Gegenstande, wie verschwindend dasselbe auch gegen ihn erscheint, seine Bedeutung giebt. Oder was würde uns Bardolphs Nase sein, wenn sich der Witz eines Falstaff-Shakespeare nicht daran entlüde, oder sie zu einer solchen Entladung nicht aufforderte.

Weil das Lächerliche von geringerer Bedeutung ist als das Erhabene, so muß es, um sich diese Bedeutung noch zu gewinnen,

entschiedener zum Komischen hindrängen, als das Erhabene zum Tragischen.

Das Lächerliche wird mit dem Komischen fast immer verwechselt. So wenig aber das Erhabene schon das Tragische ist, so wenig ist auch das Lächerliche schon das Komische; wohl aber kann das Komische das ganze Gebiet des Lächerlichen und Aesthetisch-Niederen, wie das Tragische das ganze Gebiet des Erhabenen in sich aufnehmen. Beide gehen aus Conflicten hervor, welche aus Handlungen und aus dem Widerspruche entspringen, in welchem der Wille zur Nothwendigkeit des Causalzusammenhangs und des sich in diesem etwa sonst noch Offenbarenden steht. Handlungen können aber, wie wir gesehen haben, sowohl das Gemüth und den Geist, als auch den Verstand und die Sinnlichkeit zur Quelle haben. Jene fallen unter den ethischen Gesichtspunkt, diese unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit. Das Tragische verlangt aber Handlungen, die ausschließlich unter jenen, das Komische solche, die lediglich unter diesen fallen. Dort wird die Leidenschaft, hier die Thorheit die erste Rolle spielen, hier und dort wird sich die Einseitigkeit, die Beschränktheit des menschlichen Handelns aber in anderer Weise offenbaren. „Die tragischen Leidenschaften müssen immer aus großen, herrlichen Anlagen eines bestimmten Charakters hervorgehen, den sie durch ihre Einseitigkeit hier zu leichteren Fehltritten, dort von Gewaltthat zu Gewaltthat, von Frevel zu Frevel reißen, daher sich in ihnen nicht nur ein edles, sondern auch ein verderbliches Wollen offenbaren kann. Die komischen Thorheiten entspringen dagegen aus der Beschränktheit der menschlichen Natur- und Geistesanlagen oder doch aus denen eines bestimmten Charakters, gleichviel, ob sich mit ihnen ein Wohl- oder Uebelwollen verbindet, sobald sich nur dieses als etwas Unschädliches darstellt.“ Auf Seiten des Tragischen stellt sich der causale Zusammenhang in der inneren Verknüpfung der Handlungen nicht nur als eine vernichtende Macht, sondern als die hierdurch das gestörte Gleichgewicht wiederherstellende sittliche Weltordnung dar. Auf Seiten des Komischen wird der Causalzusammenhang in der Form des neckischen Zufalls (der dort

nur als ein Moment der Nothwendigkeit Aufnahme finden konnte) als erhaltende Macht erscheinen, die sich der menschlichen Thorheit dazu selbst mit bedient.

Der tragische Gegenstand muß, insofern er sich an das Gemüth wendet, Mitleid und Furcht, doch nicht mit und für uns selbst, sondern nur für den Gegenstand erwecken, da er im anderen Falle, wie wir schon fanden, uns der ästhetischen Betrachtung entheben würde. Aber diese Furcht hat nicht nur das Mitleid, sondern, insofern der tragische Gegenstand sich Gefahren durch seine Handlungen heraufbeschwört und diese mit unserer Sittlichkeit, unter deren Gesichtspunkt sie fallen, in Widerspruch stehen, auch diese, auch unser Gerechtigkeitsgefühl zur Quelle — wir fürchten für ihn, weil wir ihn gleichviel in welchem Umfange schuldig finden und das was ihm droht zugleich fordern müssen. Doch sollen Leiden und Tod im Tragischen nicht nur unser Mitleid und unsre Furcht erregen, nicht nur unserm Gerechtigkeitssinn Genüge verschaffen, sondern zugleich das Eigenste, Schönste oder doch Gewaltigste eines bestimmten Charakters ganz zur Erscheinung bringen und, indem sie hierdurch sowohl diesen, wie sich selber verklären, auch uns zugleich selbst über ihre Schrecken erheben. Erst durch das Zusammenwirken dieser verschiedenen Momente entsteht das Tragische, wobei das Hauptgewicht eben so wohl mehr auf die Seite der Erhabenheit des Verhängnisses (z. B. in „Richard III.") als auf die Erhabenheit des tragischen Gegenstandes (wie in „Romeo und Julia") fallen kann. Man dürfte jenes vielleicht als negativ Tragisches von diesem, als dem positiv Tragischen, unterscheiden.

Daß der komische Gegenstand, der komische Vorgang nicht Furcht und Mitleid erregen darf, ist nicht nur durch den Gegensatz bedingt, in dem er zu dem tragischen steht, sondern auch dadurch, daß er sonst unter den Gesichtspunkt des Gemüths und der Sittlichkeit fallen, d. i. mit anderen Worten sich selber aufheben würde. Obschon er den Ernst und das Sittliche oder Unsittliche mit in sich aufnehmen kann, sollen diese doch niemals wahrhaft gefährlich werden, sondern selbst, wo sie es scheinen, sich noch immer voraussichtlich als unschädlich darstellen, wie

dies z. B. mit den Plänen Borachios und mit der Verurtheilung Heros (in Shakespeares: „Viel Lärmen um Nichts") der Fall. Vielmehr wird das Komische immer nur Wirkungen ausüben dürfen, welche auf dem Gebiete der Sinnlichkeit und des Verstandes als Gegensatz von Mitleid und Furcht erscheinen. Als dieser stellen sich Spottlust und Uebermuth dar, die in der That auch die Quellen der altattischen Komödie waren. Dieselbe Macht aber, welche sich im Tragischen als vernichtende zeigte, wird sich hier als die erhaltende darstellen, und während dort selbst noch der Zufall nur als ein Moment der Nothwendigkeit auftreten durfte, wird hier die Nothwendigkeit des causalen Zusammenhanges dabei nur in der Form des Zufalls auftreten dürfen und dieser eben so wie die menschliche Verkehrtheit und Thorheit grade als Mittel erscheinen, durch welche ein glücklicher Ausgang aus den Verwickelungen und Verwirrungen, welche sie vorher anrichteten, herbeigeführt wird, was sowohl auf sie, wie auf die menschliche Abhängigkeit von den Spielen des Zufalls einen verklärenden Schein wirft.

Wie im Tragischen kann auch im Komischen das Gewicht der Darstellung bald auf die in den Spielen des Zufalls, welche die Handlung verknüpfen, sich offenbarende erhaltende Macht des causalen Zusammenhanges, bald auf das Lächerliche der Charaktere gelegt werden.

Der Humor hat eben so wie die Verschmelzung der heiteren und ernsten Anschauung auch die des Tragischen und Komischen versucht. Hier und dort wird es aber zu einer recht einheitlichen Wirkung nur kommen, wenn dabei eins oder das andere vorherrscht. An Berührungspunkten fehlt es ihnen ja nicht. Weshalb auch die Griechen, obschon sie den Humor noch nicht kannten, bereits eine Verbindung beider im Satyrspiel und der Hilarotragödie gesucht und gefunden, wozu auch die im Ganzen nur wenig entwickelte Tragikomödie der Neueren gehört.

Zweiter Theil.

Die Künste.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst im Allgemeinen.

§ 44. Von der Verschiedenheit der Künste.

Die Verschiedenheit der Künste beruht hauptsächlich auf der Verschiedenheit der in der künstlerischen Thätigkeit wirksamen Abstraction. Schon die Sinnesthätigkeit stellt sich als abstrahirende dar, und ihr Erfolg besteht unter Anderem darin, daß die Wirklichkeit für den betrachtenden Geist in eine innere und äußere Welt, die äußere in eine Welt des Sichtbaren und in eine Tonwelt zerfällt. Es waren aber nur zwei Sinnesgebiete, welche ästhetische Erscheinungen darboten: Gesicht und Gehör, und diese Erscheinungen stellten sich nur in zwei verschiedenen Verhältnissen dar, in räumlichen und in zeitlichen. Diese Verhältnisse lassen sich zwar nicht von einander trennen, doch kann die künstlerische Thätigkeit von ihnen so weit abstrahiren, daß bei ihren Darstellungen nur die einen oder die andren von ästhetischer Bedeutung sind. Hiernach zerfallen die Künste theils in solche, welche sich wesentlich nur an den Sinn des Gesichts, theils in solche, welche sich wesentlich nur an den Sinn des Gehörs, und in solche, die sich an beide Sinne zugleich wenden.

Die Werke der nur auf das Auge gerichteten Künste: Architektur, Plastik und Malerei, stellen sich wesentlich nur in räumlichen Verhältnissen dar. Die hierbei zu beobachtenden zeitlichen Verhältnisse kommen nur so weit in Betracht, als alle Anschauung, wie alle Thätigkeit überhaupt, sich in ihnen voll-

zieht. Zwar sind die von ihnen dargestellten Gegenstände zum Theil auf Bewegung, daher auch auf zeitliche Verhältnisse bezogen, doch ist es nicht die Bewegung selbst, sondern nur das Moment dieser Beziehung der körperlichen Form und Gestalt, was hier von ästhetischer Bedeutung ist.

Dagegen stellen sich die mimischen Künste, selbst wenn sie nur auf das Auge gerichtet sind, in Verhältnissen dar, die sowohl als räumliche wie als zeitliche von ästhetischer Bedeutung sind. Von ihnen ist, wie überhaupt nur, die Schauspielkunst zugleich auf den Sinn des Gesichts und den des Gehörs gerichtet.

Die nur dem letzteren zugewendeten Künste: Poesie, Gesang und Instrumentalmusik, stellen sich aber endlich wesentlich nur in zeitlichen Verhältnissen dar. Es sind diese Künste, welche zugleich von einem bestimmten Theile nicht blos der Technik überhaupt (was in der Architektur der Fall), sondern selbst von der künstlerischen Technik abstrahiren können und dies in einem bestimmten Umfange sogar müssen. Dies geschieht immer soweit sie sich zur Darstellung ihrer Werke der Schriftsprache oder der Notenschrift bedienen. Die Improvisation bildet daher eine Ausnahme. Sie ist jedoch von allen denjenigen Darstellungen ausgeschlossen, deren Ausführung auf die Mitwirkung verschiedener künstlerischer Individualitäten berechnet ist, z. B. von mehrstimmigen Tonwerken, sowie von allen dramatischen Werken. Selbst noch das Stegreifspiel setzt eine Verabredung, einen Plan voraus, der in den meisten Fällen auch schriftlich festgesetzt wird, um überliefert werden zu können. Zu diesen nur zum Theil selbständigen, zum Theil reproducirenden Künsten gehören die der Instrumentisten, Sänger und Schauspieler. Dies bedingt eine Verbindung dieser Künste mit den Künsten der Musik und Poesie, die sie voraussetzen und die ihnen zu Grunde liegen. Die Möglichkeit einer solchen Verbindung allein schon beweist, daß die Künste trotz ihrer Verschiedenheit in Beziehung zu einander stehen, welche eine doppelte, eine äußere und eine innere, ist. Die Verbindung der Poesie und Musik im Gesange, und die des Gesanges oder der Poesie mit der Mimik in der Schauspielkunst sind wohl die innigsten, aber nicht die

einzigen Verbindungen dieser Art. Alle mimischen Künste suchen eine Anlehnung an die Musik; auch die drei bildenden Künste treten und wirken vielfach zu gemeinsamen Zwecken zusammen und in den theatralischen Künsten finden sich hierzu fast sämmtliche Künste vereinigt.

Die ästhetischen Verhältnisse, welche wir an den Werken der verschiedenen Künste wahrnehmen, lassen sich, wie wir gefunden, als Verhältnisse der Form und als solche der Stimmung unterscheiden. Obschon sich, wie Plastik und Architektur beweisen, wohl jene von diesen ganz trennen und zu gesonderter Darstellung bringen lassen, so ist dies doch mit den Verhältnissen der Stimmung nicht möglich, die immer nur in Verbindung mit den Verhältnissen der Form und auf Grund dieser Verbindung zur Erscheinung gelangen können. Architektur und Plastik müssen sogar, insofern sie ihren Gegenstand so, wie er sich selbst im Raume darstellt, veranschaulichen, wenn auch nicht von den stimmungsvollen Verhältnissen des geistigen Ausdrucks, so doch von denen der äußeren Natur abstrahiren, weil diese Verhältnisse zum großen Theil mit bestimmt werden durch die Einrichtung unseres Sehapparats und durch die Gesetze des Sehens, wozu die perspectivische Anordnung und ein Theil der Wirkungen von Schatten und Licht, die sämmtlich für sie nicht in Betracht kommen, gehören. Zwar werden bei der Betrachtung plastischer und architektonischer Werke derartige Verhältnisse ebenfalls wieder hervortreten, ja der Künstler mag wohl sogar sein Werk auf sie mit berechnen, unmittelbar darstellen aber kann er sie nicht. — Dagegen faßt die Malerei ihren Gegenstand immer nur so auf, wie er sich dem Auge des Betrachters unter einem bestimmten Gesichtspunkte darstellt, daher auch in seinen Beziehungen zur Außenwelt. Sie kann aber diese und die hierdurch bedingten Verhältnisse der Stimmung, auf die es ihr gerade ankommen muß, nur darstellen, insofern sie von der Tiefendimension der räumlichen Verhältnisse abstrahirt. Sie ist hierdurch ebensosehr auf die Flächendarstellung verwiesen, wie diese sie andererseits wieder zur Darstellung der Verhältnisse der Stimmung nöthigt, weil sie nur durch sie (durch Licht- und Schattengebung) die körperlichen

Verhältnisse nach allen drei Dimensionen hin zur Erscheinung zu bringen vermag. Nichtsdestoweniger kann auch die Malerei von ihnen noch theilweise absehen, z. B. von der Farbe, von bestimmten Beleuchtungseffecten, von der Luftperspective rc., so daß zuletzt nur die einfache Contourzeichnung übrig bleibt. In dieser hat die Malerei ihre Berührungspunkte mit der Plastik. Doch auch, wenn sie nicht von jenen Verhältnissen absieht, wird sie in der Verbindung mit denen der Form bald sie und bald diese auf Unkosten der anderen betonen und hervorheben können, worauf die beiden in ihr hervortretenden Richtungen: der Stilisten und der Coloristen, beruhen.

Aehnliche Verhältnisse lassen sich nun bei den in der Zeit und durch den Ton darstellenden Künsten ebenfalls wieder beobachten, obschon hier, besonders in der Instrumentalmusik, die Verhältnisse der Form (der Melodie) von denen der Stimmung (der Harmonie) nie ganz zu trennen sind. Die Melodie stellt sich nur in Verhältnissen der Aufeinanderfolge, die Harmonie vorzugsweise in Verhältnissen des Gleichzeitigen dar; auch sie aber kann darin vorschreiten. Diese vorschreitenden Verhältnisse beruhen dann aber immer auf Verhältnissen des Zusammenklangs. In der Poesie sind beide Arten von Verhältnissen außerordentlich beschränkt. Hier ist der Begriff und dessen Bedeutung das Wesentliche. Hier sind es die Gliederung und der Bau der Gedanken, welche hauptsächlich die Verhältnisse, sowohl die der Form, als die der Stimmung, bestimmen. Wortklang, Wort- und Satz-Accent, Rhythmus, Vers- und Strophenbau rc. können zur ästhetischen Wirkung gewiß sehr viel beitragen, bleiben ihnen aber doch untergeordnet. Von ihnen sind Klangfarbe, Tempo der Rede, Rhythmus und Accent der Empfindung noch ganz zu unterscheiden. In den letzteren erlangt das Moment der inneren, geistigen Stimmung den zugleich unmittelbarsten, mannigfaltigsten und bedeutendsten Ausdruck. Er überläßt aber gleichwohl der mimischen Kunst noch ein großes Gebiet, von welchem auch schon die Plastik und die Malerei in einem bestimmten Umfange Besitz ergreifen können. Beide sind aber hierin schon dadurch beschränkt, daß sie auf die Darstellung nur eines Momentes verwiesen sind. Was

bei diesen Künsten von der Bewegung überhaupt gilt, daß es sich in ihnen noch nicht unmittelbar um deren Darstellung selbst, sondern nur um das Moment ihrer Beziehung auf die körperliche Form und Gestalt handelt, findet seine Anwendung selbst noch auf die den mimischen Ausdruck vermittelnden Bewegungen. Diese Beziehung muß aber bei der die stimmungsvollen Verhältnisse der äußeren Natur in ihre Darstellungen mit einbeziehenden Malerei eine ungleich reichere, bedeutungsvollere sein, als bei der sie von ihren Darstellungen ausschließenden Plastik, so daß letztere von dem geistigen Ausdruck der inneren Stimmung nur einen ungleich beschränkteren Gebrauch machen darf, als jene. Sie kann und darf denselben wegen der größeren Abstraction, die ihr auferlegt ist, keineswegs in demselben Maße vertiefen und individualisiren, wie die Malerei.

Die mimischen Künste können zwar ebensowenig, wie die plastische Kunst, die stimmungsvollen Verhältnisse der äußeren Natur unmittelbar selbst zur Darstellung bringen; allein sie stehen, als theatralische Künste, unter Verhältnissen, welche den Schein hiervon erzeugen. Zugleich ist ihnen das Gebiet des geistigen Ausdrucks in einem ganz anderen Umfange dadurch geöffnet, daß sie nicht blos in räumlichen, sondern auch in zeitlichen Verhältnissen darstellen, was nicht nur erlaubt, sondern auch geradezu fordert, daß sie die körperliche Bewegung, daher auch diese um ihres geistigen Ausdrucks willen, ganz unmittelbar zum Gegenstande der Darstellung machen.

Eine weitere Verschiedenheit der Künste ist ferner noch in den verschiedenen Verhältnissen begründet, in welchen sie zu ihrem Material und zu der Natur und Wirklichkeit als ihrem Stoffgebiete stehen.

Nicht alle Künste finden in der Natur unmittelbar ihre Vorbilder; wie sie ja auch nicht alle von dem im Wesen des menschlichen Geistes begründet liegenden Nachahmungstriebe, sondern zum Theil auch vom Spieltriebe ausgehen. Die Künste zerfallen nun hiernach in nachahmende und in frei gestaltende Künste. Zu den unmittelbar nachahmenden Künsten gehören Plastik, Malerei und Schauspielkunst; sie finden ihre Vorbilder in der

Natur und Wirklichkeit. Obschon sie dieselben ihren Zwecken gemäß umbilden können, sind sie dabei doch an die Bildungsgesetze der Natur gebunden. Zu den frei gestaltenden Künsten gehören dagegen: Architektur und Musik, der Tanz und die gymnastischen Künste. Sie leiten von der Natur nur die Verhältnisse ab, aus denen sie sich, ihren besonderen Zwecken entsprechend, eine Welt ästhetischer Formen und Gestalten erst selbst zu bilden haben. Architektur und Musik erscheinen dabei ungleich freier, als die beiden mimischen Künste, deren Verhältnisse an den menschlichen Organismus (und zwar immer an den des darstellenden Künstlers) sowie an dessen Bedingungen gebunden sind. Poesie und Gesang nehmen eine Zwischenstellung ein, insofern sie ebenfalls in einem bestimmten Umfange auf Nachahmung gerichtet sind, aber nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, weil durch Begriffe. Die Poesie geht bei der Naturnachahmung in der Abstraction weiter, als alle anderen Künste, vermag aber eben deshalb Natur und Wirklichkeit nach ihrer ganzen Breite und Tiefe in den Kreis ihrer Darstellung zu ziehen. Plastik und Malerei ahmen die natürlichen Vorbilder zwar unmittelbar nach, müssen aber dabei in verschiedener Weise von Verhältnissen der Wirklichkeit absehen. Obschon die Plastik in Bezug auf die räumlichen Verhältnisse, in denen doch beide wesentlich darstellen, der Wirklichkeit mehr entspricht als die Malerei, ist ihr Stoffgebiet gleichwohl ein engeres. Wenn das der mimischen Künste dagegen ungleich weiter erscheint, obschon sie weniger als alle andren Künste von der Natur und Wirklichkeit abstrahiren, da sie mit der vollen Wirklichkeit der körperlichen Erscheinung, durch welche sie darstellen, hierfür eintreten müssen, so beruht dies hauptsächlich auf ihrer Verbindung mit Poesie und Gesang. Wo sie dieser entbehren, ist ihr Gebiet ein so enges, daß man sie, selbst wenn sie eine Anlehnung an die Musik gefunden haben, kaum noch als ebenbürtige Künste betrachtet. Architektur und Musik, die der Natur nur die Verhältnisse entlehnen, gehen hierdurch in der Abstraction von dieser zwar nicht ganz so weit, wie die Poesie, welche sich mit den Begriffen auch die Verhältnisse erst schaffen muß, durch welche sie darstellt, insofern aber noch weiter, als

diese, weil sie im Fortgang ihrer Entwickelung dieselbe weder unmittelbar, noch mittelbar nachahmen, wenn sie auch ursprünglich mit von Nachahmung ausgegangen sein sollten. Bei beiden geht das ihnen von der Natur und Wirklichkeit gegebene Stoffgebiet gewissermaßen im Materiale auf, dessen Beschaffenheit, Natur und Gesetze daher die Formen und die Darstellungsweise beider mit bestimmen, was auch bei den hierhergehörenden mimischen Künsten der Fall ist, nur daß bei ihnen der Stoff schon selbst eine ganz bestimmte Form und Gestalt und zwar in der Persönlichkeit des darstellenden Künstlers gewonnen hat. Das Material ist bei den nur in räumlichen Verhältnissen darstellenden Künsten ein wesentlich andres, als bei den nur in zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder bei den mimischen Künsten. Bei den sichtbaren Künsten ist es die bildsame Materie selbst, bei den tönenden aber nur die von der Materie bestimmte Bewegung, insofern diese, und zwar ohne jede Beziehung auf sie, für das Gehör im Tone erscheint; bei den mimischen Künsten endlich ist es die durch die Materie und an der Materie (die hier die Persönlichkeit des Künstlers selbst ist), daher gerade durch die Beziehung auf diese, zu sichtbarer Erscheinung kommende Bewegung. Die bildenden und die mimischen Künste sind ihrem Materiale nach realistischer, als die in zeitlichen Verhältnissen, in dem Medium des Tones darstellenden Künste, doch werden sie hierin durch die mimischen Künste noch überboten, welche als die zumeist realistischen, aber in Bezug auf die Materie nicht immer als die wahrsten erscheinen; das Letztere gilt dagegen von der Musik, die nie etwas anderes scheinen will und kann, als was sie ihrem Material, dem Tone, nach ist. Die Architektur steht in Bezug auf Realismus kaum hinter jenen, in Bezug auf Wahrheit der Realität kaum hinter dieser zurück, da das Material ihr ganz wesentlich ist und ihre Formen mit durch dasselbe bestimmt werden. Der Plastik ist zwar, wie der Architektur, das Material für ihre Darstellungen wesentlich, allein ihre Formen werden nicht durch dieses, sondern durch die Bildungsgesetze der natürlichen Vorbilder bestimmt, mit denen es nichts gemein hat als die räumliche Form und Gestalt, deren Träger es ist. Der Malerei ist aber die Materie

selbst noch insoweit nicht wesentlich, sondern nur in ihrem Verhältniß zum Licht, denn nicht sie, sondern nur ihre Farbe ist hier das Material, insofern sie der Träger der Form und Gestalt ist. Die Abstraction von der Wahrheit des Materials, die schon bei der Malerei entschiedener hervortritt, als bei der Plastik, läßt bei der Poesie keine Täuschung mehr zu, da es hier nicht mehr unmittelbar der Träger der Form und Gestalt der wirklichen Gegenstände ist, die sie darstellt, sondern nur der Träger der von ihnen abgeleiteten Begriffe und ihrer nur conventionellen Bedeutung.

Der Tanz nimmt eine ähnliche Stellung unter den mimischen Künsten ein, wie die Instrumentalmusik unter den tönenden und die Architektur unter den sichtbaren. Wie diese ihre Formen und Gestalten frei aus den Verhältnissen des Raumes, die Musik aber aus den Verhältnissen des Tones, jede ihren besonderen Antrieben und Zwecken gemäß entwickelt, so ist dies auch beim Tanze in Bezug auf die Bewegungen des menschlichen Körpers der Fall, die sich in ihm zu einem künstlerisch geordneten Ganzen verbinden. Eine ähnliche Stellung nehmen auch wieder Plastik, Gesang und die gymnastischen Künste zu ihren Schwesterkünsten ein. Wie in den Darstellungen der Plastik die räumlichen Verhältnisse, aus denen die Architektur ihre Formen entwickelt, keine Beschränkung erleiden, wie sie gleich dieser die stimmungsvollen Verhältnisse fast ganz von sich ausschließt, daher auch dasselbe Material zu ihnen verwenden kann, andererseits aber, wennschon in ungleich beschränkterem Umfange, das Stoffgebiet ihrer Darstellungen mit der Malerei theilt, so erleiden auch im Gesange die Tonverhältnisse, aus denen die Instrumentalmusik ihre Formen entwickelt, keine Einschränkung. Sie theilt ebenfalls mit dieser das Material, während sie mit der Poesie, doch auch nur in beschränkterem Umfange, das Stoffgebiet theilt. Und wenngleich der Gesang von den stimmungsvollen Verhältnissen überhaupt nicht absieht, wie dies von der Instrumentalmusik ja auch nicht geschieht, so muß er es doch in Bezug auf die stimmungsvollen Verhältnisse der Poesie zum Theil schon deshalb thun, weil bei ihm nicht wie bei dieser der Ton in das Wort, sondern das Wort in den Ton ein- und aufgeht und seine Grenzen in ihm findet. Nicht

ganz so deutlich treten diese Verhältnisse bei den gymnastischen Künsten hervor und ich möchte der Auslegung der Erscheinungen zu Gunsten der hier versuchten Eintheilung nicht gern Gewalt anthun. Doch wird man einräumen, daß die gymnastischen Künste das Material, die körperliche Bewegung, mit dem Tanze gemein haben, daß aber nicht wie bei diesem der Zweck der Bewegung ganz nur in letzterer selbst, sondern auch außer ihr, wennschon noch innerhalb der Thätigkeit liegt, welche die Bewegung vermittelt. Sie greifen hierdurch, wenngleich nur in beschränktem Umfange, in das Stoff- weil Zweckgebiet der Schauspielkunst ein, deren Zwecke freilich zum größten Theil außerhalb der Thätigkeit liegen, weil sie nicht blos Zwecke der Thätigkeit, sondern auch Zwecke der Handlung sind. Wenn die Plastik die organische körperliche Gestalt nur in Bezug auf Bewegung, die Bewegung aber nur in Bezug auf die körperliche Gestalt darstellt, so stellen zwar die gymnastischen Künste die Bewegung der letzteren unmittelbar selbst, aber in Bezug auf eine bestimmte Thätigkeit, und diese Thätigkeit nur in Bezug auf die körperliche Bewegung dar, daher sie auch selbst wieder zum Gegenstande plastischer Darstellung gemacht werden können (der Discuswerfer, der borghesische Fechter 2c.).

Malerei, Poesie und Schauspielkunst haben das mit einander gemein, daß sie ein ungleich weiteres Stoffgebiet als Plastik, Gesang und die gymnastischen Künste haben. Sie stellen zwar scheinbar in denselben Verhältnissen, wie ihre Schwesterkünste, und mit demselben oder doch einem ähnlichen Materiale wie diese dar, aber immer nur scheinbar. Denn die Malerei kann die Verhältnisse der Form und Gestalt nie unmittelbar, sondern immer nur durch Verhältnisse der Stimmung, durch Licht und Schatten, Farbe und Luft zur Darstellung bringen. Ihr Material ist nicht mehr die Materie selbst, sondern nur eine Eigenschaft derselben: die Farbe. Die Materie ist nur noch insofern der Träger der Form und Gestalt, als sie der Träger der Farbe ist. Die Poesie stellt nicht mehr unmittelbar durch Verhältnisse des Tones dar, sondern durch Verhältnisse der Begriffe. Ihr Material ist nicht unmittelbar der Ton, sondern das Wort und dessen

Bedeutung. Der Ton, der in dem Wort seine Schranke findet, in diese ein und darin untergeht, ist hier nur der Träger dieser Bedeutung. Wie hier der Ton so muß auch in der Schauspielkunst das Material ihrer beiden Schwesterkünste, die körperliche Erscheinung des Künstlers, in diejenige ein- und in ihr gewissermaßen untergehen, welche er darzustellen hat. Auch hier wird das Material zum bloßen Träger einer andren Erscheinung und der Bedeutung, welche ihr zukommt.

§ 45. Von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst.

Die Kunst ist etwas Gewordenes und Werdendes. Ihre Entwickelung, sowie jedes neue Moment derselben ist zwar immer vom künstlerischen Geiste, vom Talent und Genie ausgegangen, doch nur unter dem fortwirkenden Einflusse äußerer Bedingungen.

Die Verschiedenheit dieser Bedingungen ist unter verschiedenen Himmelsstrichen eine so große, daß sie eine Verschiedenheit der Rasse und Culturfähigkeit, der Erscheinung und der Anschauungsweise bedingt, die, wenn eine künstlerische Entwickelung ohne Cultureinfluß überhaupt denkbar wäre, schon allein hingereicht haben würde, derselben verschiedene Richtungen anzuweisen und sie verschiedene Formen gewinnen zu lassen. Ein treibendes Moment aber würde dann dieser Entwickelung schon darum gefehlt haben, weil die Veränderungen, welche die Natur im Gange ihrer eignen Entwickelung erfährt, zu unmerklich sind, als daß sie für die Entwickelung der Kunst in Betracht fallen könnten. Um so abhängiger erscheint sie dagegen von der übrigen Culturentwickelung, die sie daher, wie wir gefunden, zu ihrem Entstehen schon in einem bestimmten Umfange voraussetzt, weil sie in der äußeren Erscheinung der Natur ununterbrochen die mannigfaltigsten Veränderungen bedingt und neben sich, wenn auch nur mit den Mitteln der letzteren, eine Welt ganz neuer, eigenartiger Erscheinungen hervorruft, die man mit den ihren in den Begriff der Wirklichkeit zusammenfaßt. Doch nicht nur, daß unter dem Einflusse der Cultur auf diese Weise der künstlerische Stoff unaufhörlich eine Erweiterung und Erneuerung erfährt, und der künstlerischen Thätigkeit hieraus immer wieder neue, fruchtbare

Antriebe entstehen, ist auch nur auf diesem Wege eine Erweiterung und Vervollkommnung der künstlerischen Hülfsmittel möglich geworden, welche mit der Entwickelung der künstlerischen Technik zugleich die der künstlerischen Formen zur Folge hatte. Ein Blick auf die Entwickelung der Instrumentalmusik wird genügen, um die Wichtigkeit dieses Einflusses nur nach dieser einzigen Seite hin erkennen zu lassen. Mit der Erfindung fast jedes neuen musikalischen Instrumentes, mit fast jedem Fortschritt in der Vervollkommnung desselben wurde das Gebiet ihrer künstlerischen Formen und Wirkungen erweitert. Welch ein Abstand zwischen den musikalischen Mitteln und Wirkungen, über welche das griechische Drama verfügte, und denen, welche den Orchestern der heutigen Oper hierdurch zu Gebote stehen! Mußte doch überhaupt die Technik nach Seiten der bloßen Zweckmäßigkeit schon einen bestimmten Grad der Entwickelung erlangt haben, ehe man zu einer künstlerischen Verwendung derselben übergehen konnte. Das Handwerk ist so sicher den bildenden Künsten vorausgegangen, als es noch heute die Grundlage derselben ausmacht. Indem man aber blos das Zweckmäßige erstrebte, mochten auch beiläufig schöne Verhältnisse entstehen, die Aufmerksamkeit durch das Wohlgefallen, das sie erregten, auf sich lenken und zu einer Quelle ästhetischer Antriebe werden. Was aber auch sonst hierzu noch beigetragen haben mag, so wird bis zur Ausbildung eines selbständigen Kunstwerks gewiß noch eine lange Entwickelungsreihe zwischeninne gelegen haben. Der Schmuck, die blos anhängende Kunst, ging dem ohne Zweifel lange voraus. Daher ich die Architektur für die Mutter der beiden andren bildenden Künste halte. Noch heute läßt sich ihre Abkunft vom Handwerke, ihre Verbindung mit diesem beobachten. Auch sie wird zuerst nur als Schmuck sich an die Befriedigung des bloßen Bedürfnisses angehängt haben, das anfangs ein nur leiblich-sinnliches war, bis sie den Zweck von seiner geistigen Seite ergriff und, indem sie ihn zu erfüllen strebte, auch seiner geistigen Bedeutung nach, zur äußeren Darstellung brachte. Möglich, daß Plastik und Malerei wieder zuerst als Schmuck an ihr hervortraten, um sich allmählich zu immer selbständigeren Formen von ihr loszuringen.

Auf Seiten der tönenden Künste mag sich die Poesie wohl zuerst von der Sprache aus entwickelt haben, die Sprache, die wie ich schon zeigte, Anfang und Mutter aller Cultur, daher auch der Kunst überhaupt ist — auch hier, wie ich glaube, von einem noch ganz außerhalb der Kunst liegenden Bedürfnisse aus. So lange man noch keine Schriftsprache besaß, mußte man sich zur Ueberlieferung der Lautsprache bedienen. Um dieser aber Sicherheit zu geben und sie vor willkürlichen und unwillkürlichen Veränderungen zu schützen, wurde man zu festeren, gebundeneren Formen des Ausdrucks und der Rede gedrängt. Das ästhetische Moment hing sich zunächst wohl nur beiläufig an, diente jedoch bald dazu, den Sinn und die Bedeutung des Ueberlieferten stärker hervortreten zu lassen und hierdurch die Ueberlieferung noch mehr zu befestigen, bis man es auch um seiner selbst willen zu schätzen und weiter auszubilden begann.

Mit jeder neuen Entwickelungsstufe der Cultur, sei es der Menschheit, sei es der eines Volks, war, wie ich schon sagte, der künstlerischen Thätigkeit ein veränderter Stoff gegeben. Es sind andre Lebensgewohnheiten und Sitten, eine veränderte Richtung der Gemüther und Geister, ein andrer Kreis von Empfindungen und Ideen, die eine jede ihr darbietet. Doch trug sie auch selbst zu diesen Veränderungen bei, sie half sich gewissermaßen unablässig einen neuen Stoff selbst mit bereiten, wie ja die Kunstwerke wieder zu einer Quelle der Anregung, zu Vorbildern und Gegenständen weiterer künstlerischer Thätigkeit werden. Sobald nur einmal im Menschen ein ästhetisches Bedürfniß erwacht ist, wird es auch allenthalben bei ihm hervortreten, wird er es überall zu befriedigen suchen. Sobald die Kunst nur einmal ins Leben getreten ist, wird sie sich überall zu bethätigen, sich an allen andren Culturthätigkeiten irgendwie zu betheiligen streben. So weit wir die Entwickelung der Kunst zurückverfolgen, immer finden wir den jeweiligen Culturzustand, der ihr als Stoff der Thätigkeit vorlag, schon von ihr selbst mit beeinflußt. Freilich wird der Gang der Culturentwickelung die Kunst nicht jederzeit fördern, sondern nicht selten hemmen, ja zerstörend auf sie einwirken, oder sie in einseitige

Richtungen treiben. Kirche und Staat sind lange für sie die wichtigsten Culturerscheinungen gewesen. Das religiöse und das Nationalgefühl waren aber nicht nur die mächtigsten Hebel und Förderer, sondern auch die verderblichsten Feinde derselben. Es bedarf keines Nachweises, daß sie die Anschauung ganzer Völker und Zeiten bestimmt haben. Der religiöse Mythus, die nationale Heldensage waren lange der hauptsächlichste Stoff, die fruchtbarste Quelle künstlerischer Antriebe. Ihnen zunächst, doch bald mehr, bald minder abhängig und beeinflußt von ihnen, war es das Verhältniß der Geschlechter, waren es die Verhältnisse der Familie, die Empfindungen der Pietät.

So konnte sich gleichzeitig und in unmittelbarer Angrenzung in China die einseitigste Verstandescultur, in Indien ein träumerisches, beschauliches Gemüthsleben entwickeln und die Kunst in ganz einseitiger, sich widersprechender Weise beeinflussen. So konnten die Götter der Aegypter erst durch die Griechen aus der starren Gebundenheit, in die sie priesterlicher Zwang geschlagen hatte, zur lichten Freiheit eines heitren Daseins entbunden werden. So war die nie wieder erreichte einfache Größe und Schönheit, die ungetrübte Einheit und Objectivität der griechischen Kunst nur bei einem Volke möglich, welches, wie dieses, weder mit dem Widerspruch zwischen Kirche und Staat, noch mit dem Widerspruche des Gemüthslebens behaftet war, welchen das Christenthum und die damit in Verbindung stehende geistigere Auffassung des Verhältnisses der beiden Geschlechter und des Familienlebens später hervorriefen. Und ebenso lag es in dem Gange der allgemeinen Culturentwickelung, daß in demselben Lande, in welchem sich später eine ganz neue und ungeahnte Kunstblüthe entfalten sollte, das kriegerische Volk der Römer es zu keiner selbständigen Kunstentwickelung brachte, sondern, obschon in allen Welttheilen siegreich, doch hierin in Abhängigkeit von dem politisch so viel kleineren Griechenvolke gerieth.

Das subjective Moment der Kunst sollte aber erst unter dem Einfluß des Christenthums und vorzugsweise bei den germanischen Völkern zu voller Bedeutung gelangen, nachdem die griechisch-römische Bildung und damit ihre Kunst dem Andrange

beider erlegen war. Schien es doch anfänglich, als ob insbesondre das Christenthum alle Kunst überhaupt und für immer unterdrücken wollte. Und doch sollte es grade der Boden und die Wiege einer ganz neuen Entwickelung derselben werden, die, der Verschiedenheit der Sprachbildung entsprechend, in zwei großen Strömungen auseinandertrat, von denen die eine die romanischen, die andre die germanischen Völker umfaßte, von denen jedoch ein jedes unter verschiedenen äußeren Bedingungen und Einflüssen und in vielfacher Wechselwirkung mit einander seine besondren künstlerischen Formen gewann.

In ganz andrer Weise, als die alten Religionen, hatte das Christenthum das Gemüth des Menschen ergriffen. Indem es ihn zu einem Bürger zweier Welten machte, regte es einen Widerspruch in ihm auf, welcher zunächst der Kunst nur feindlich zu werden drohte, insofern er zu einer völligen Geringschätzung der diesseitigen wirklichen Welt gegen die des jenseitigen übersinnlichen Lebens führte. In diesem Widerspruche lag aber zugleich der Keim zu dem allmählich entschiedener hervortretenden Gegensatz von Idealismus und Realismus in der Kunst, für welche die mächtigsten Antriebe aus der schwärmerischen, doch dabei weltlicheren, sinnenfreudigeren Richtung entsprangen, welche das Christenthum unter dem Einfluß des Ritterthums durch den, die Erscheinung des Weibes erhöhenden und verklärenden Mariencultus und durch den Kampf mit dem Islam, durch die Kreuzzüge, nahm. Das erste führte zur Frauenverehrung, zur Vergeistigung der sinnlichen Liebe, was dem Weibe eine ganz veränderte Stellung in Leben und Ehe, dem Familienleben eine ganz neue Würde und Bedeutung gab. Das andre mußte um so folgenreicher werden, als die Berührungen mit den Arabern, einem der gebildetsten, phantasievollsten, edelsten Volksstamme des Orients, auf die Entwickelung des ritterlichen Geistes der abendländischen Völker, sowie auf mittelalterliche Bildung und Kunst nicht ohne Einfluß waren.

Von den weiteren von dem übrigen Culturleben ausgehenden Einwirkungen auf die Entwickelung der Kunst und der Künste will ich nur die Erscheinungen der Renaissance, der Reformation,

der von den Naturwissenschaften und von der sensualistischen Philosophie ausgehenden Aufklärung, der französischen Revolution, der Wiederbelebung der nationalen Sage und Dichtung durch die Romantiker, der Idealphilosophie und des Aufschwungs der Natur- und technischen Wissenschaften in unsren Tagen hervorheben.

Es ist die Aufgabe der Kunstgeschichte, den aus der Wechselwirkung mit diesen und ähnlichen Erscheinungen hervorgehenden Entwickelungsproceß der Kunst und der Künste in seinem folgerichtigen Zusammenhange darzustellen. Zwar hat auch die Aesthetik diesen Proceß nicht selten in ihre Untersuchungen einbezogen und sich darin gefallen, ihn als ein nothwendiges Ergebniß der Entwickelung des menschlichen Geistes und der Idee des Schönen zur Darstellung zu bringen. Mir scheint es dagegen ersprießlicher, daß die Aesthetik die historische Entwickelung der Kunst und der Künste nur deshalb, und darum auch nur soweit, in Betracht ziehe, als es nöthig ist, um bei der Beurtheilung der einzelnen Künste, ihrer Style und ihrer Formen, die sie allerdings vom Standpunkte der jeweiligen Erkenntniß aus nur ihrer geistigen Bedeutung nach zu würdigen hat, immer eingedenk bleiben zu können, daß dieselben auf historischem Wege entstanden sind und daß in der Nothwendigkeit des wirklichen Geschehens ein Moment der Zufälligkeit mitwirkend ist, das auch von ihr nicht ganz übersehen werden sollte.

§ 46. Eintheilung der Künste.

Ehe ich zur Betrachtung der einzelnen Künste übergehe, glaube ich ein paar Worte über die Eintheilung und Reihenfolge, für die ich mich dabei entschieden habe, sagen zu sollen.

Ich wählte zum Eintheilungsgrund die Verschiedenheit der Verhältnisse, in welchen sie darstellen, weil dieser mir der natürlichste und einfachste schien. Sie zerfallen darnach: 1) in die wesentlich nur in räumlichen Verhältnissen darstellenden oder bildenden Künste (Architektur, Plastik und Malerei); 2) in die wesentlich nur in zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder tönenden Künste (Poesie, Gesang, Instrumentalmusik) und endlich

3) in die zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder mimischen Künste (Tanz, gymnastische Künste und Schauspielkunst).

Ich habe die bildenden Künste an die Spitze gestellt, weil sie in der Natur nicht nur die Mittel, sondern auch zum Theil die unmittelbaren Vorbilder der Darstellung schon vorfinden, den mimischen Künsten aber die letzte Stelle ertheilt, weil sie die tönenden, an die sie sich anlehnen, voraussetzen. Der Architektur schien bei den bildenden Künsten der Vortritt zu gebühren, nicht weil ihr als freigestaltender Kunst ein höherer Rang als den beiden andren auf Nachahmung beruhenden Künsten zukäme, sondern weil sie sich nachweislich vom bloßen Bedürfnisse aus entwickelt hat, das hier zunächst nur ein leiblich-sinnliches war, und sie den beiden Schwesterkünsten vielfach den Boden bereitete, ja sie auch beeinflußte. Hätte mich bei dieser Anordnung jene Rücksicht bestimmt, so würde auf Seiten der tönenden Künste der Instrumentalmusik der erste Platz anzuweisen gewesen sein, so aber kam er der Poesie zu, die, wie ich zeigte, sich ebenfalls mit größter Wahrscheinlichkeit vom bloßen Bedürfnisse aus entwickelt hat, das hier aber gleich anfangs ein geistiges, wennschon kein ästhetisches war. Die Zwischenstellung der Plastik und des Gesanges ist schon oben (§ 45) näher begründet worden; die Stellung der Malerei und der Instrumentalmusik ergab sich hiernach von selbst.

Den mimischen Künsten konnte in der vorliegenden Darstellung nur ein sehr kleiner Raum überlassen werden, da hier nur die Schauspielkunst eine eingehende Würdigung verlangt — der Tanz und die gymnastischen Künste sich aber fast ganz in der äußeren Technik erschöpfen, die hier nur beiläufig zu berücksichtigen war.

Zweiter Abschnitt.

Die einzelnen Künste.

A. Die wesentlich in räumlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gesichtssinn zuwendenden, oder bildenden Künste.

I. Die Architektur oder Baukunst.

§ 47. Allgemeiner Charakter. Ausgang vom Bedürfnisse.

Die Architektur oder Baukunst darf zwar als Grundlage oder wie ich schon sagte als die Mutter der beiden andren bildenden Künste angesehen werden, sie beruht aber nicht wie diese unmittelbar auf Naturnachahmung, sondern auf zweckmäßiger Entwickelung von Verhältnissen, welche, wenn auch nicht durch sie selbst, von der Natur abgeleitet worden sind. Sie lehnt sich hierbei an bestimmte Zwecke des äußeren Lebens und wird auch hauptsächlich durch sie in ihren Formen bestimmt. Diese Zwecke entspringen theils leiblichen, theils geistigen Bedürfnissen. Der Mensch bedarf einer ihn gegen die Unbill der Witterung und gegen feindliche Angriffe schützenden Wohnstätte. Die Natur bietet sie ihm in nur unzulänglicher Weise. Doch wird er zunächst blos bemüht gewesen sein, das ihm Dargebotene diesen Zwecken mehr und mehr anzupassen. Daher er die Höhlen der Gebirge zu erweitern, die Klüfte zu überdecken, die Zugänge zu beiden in zweckmäßiger Form zu verschließen, oder auch die ihm Schutz bietenden

Aeste und Zweige der Bäume mit den Fellen und Häuten erlegter Thiere zu überspannen und zu umkleiden suchte. Doch abgesehen davon, daß dies dem Bedürfnisse nicht immer vollkommen entsprach, beschränkte es ihn auch auf Gebirge und Wald oder baumreiche Gegenden. Was aber boten ihm wohl die weithingestreckten Ebenen der Flachländer hierzu an? Wenn er sich hier seine Wohnstätte nicht in den Boden einwühlen wollte, so mußte er nothwendig auf Mittel sinnen, um sich aus dem Materiale, das dieser enthielt, war es nun lehmartige Erde oder loses Gestein, eine Wohnstätte selbst zu bereiten, oder auch Aeste und Zweige, ja selbst ganze Stämme sich hierzu herbeischaffen. Hütten und zeltartige Wohnungen entstanden, von denen die letzteren den Vortheil leichter Beweglichkeit hatten. Nicht immer war aber diese gefordert. Das Bedürfniß trieb wohl umgekehrt auch noch dazu an, denselben größere Dauer, größere Widerstandskraft gegen feindliche Angriffe zu geben. Dies führte zur Bearbeitung des Materials, zur Erfindung von Werkzeugen. Inzwischen steigerten sich aber im Fortschritte der Culturentwickelung die Bedürfnisse und Zwecke der Menschen. Auch in Bezug auf die Wohnung wurden sie mannigfaltiger und complicirter. So lange sie jedoch auf die leiblich-sinnliche Sphäre beschränkt blieben, konnte sich ein ästhetisches Moment immer nur beiläufig geltend machen. Erst nachdem sich mit ihnen geistige Bedürfnisse und Zwecke verbanden oder selbständig hervortraten, erst nachdem sich ein ästhetisches Interesse dabei zu regen begann, konnte die bauende Thätigkeit sich vom Handwerke zur Kunst emporringen. Bis dahin kam aller Fortschritt einzig der nur auf Zweckmäßigkeit gerichteten constructiven Seite derselben zu Gute, welche ebenso wie das Handwerk die Grundlage der zugleich noch ästhetische Wirkungen erstrebenden architektonischen Kunstthätigkeit blieb. Zunächst wird das ästhetische Moment aber wohl nur ein anhängendes gewesen sein. Der Schmuck, in welchem (als Ornament) selbst noch später die künstlerische Seite aller bauenden Thätigkeit culminirt, ist anfänglich gewiß nicht organisch aus der Construction des Bauwerks hervorgegangen, ja er wird vielleicht nicht einmal zu den Zwecken derselben in directer Beziehung gestanden haben.

Die constructive Seite der Architektur hat nicht nur ins Auge zu fassen, daß das Bauwerk in der Anordnung all seiner einzelnen Theile und Räume, so wie in diesen letzteren selbst, seiner Bestimmung möglichst vollkommen entspreche, sondern, daß es auch hierzu die nöthige Sicherheit und Dauer gewähre. Die Zweckmäßigkeit, Sicherheit und Dauerhaftigkeit der Construction ist aber selbst wieder bedingt von der Natur des dazu zu verwendenden Materials, der jeweiligen Ausbildungsstufe der Technik und der ästhetischen Seite des Bauwerks. Denn wennschon diese die constructive zu ihrer Grundlage, und demnach die Aufgabe hat, den Zweck des Bauwerks, seiner geistigen Bedeutung nach, zu erfassen und durch die Zweckmäßigkeit der Construction in einer den allgemeinen ästhetischen Forderungen entsprechenden Weise zur Erscheinung zu bringen, so wird doch eben hierdurch diese Zweckmäßigkeit selbst wieder mit beeinflußt und bedingt. Und wie der Zweck eines Bauwerks und die ihm entsprechende Construction einen bestimmten Stoff und bestimmte an diesem wirksame Kräfte erheischt, so wird auch sie, so werden deshalb auch wieder die architektonischen Formen des Bauwerks von den besonderen, hierauf bezüglichen Eigenschaften des Stoffes bestimmt, der aus diesem Grunde für die ästhetische Anschauung des letzteren keineswegs gleichgültig ist. Freilich nur insofern er erscheint, aber der bloße Schein würde ohne die von der architektonischen Wahrheit geforderte Realität hier niemals befriedigen können.

Die bei der Construction eines Baues in Frage kommenden Kräfte sind wesentlich die, auf denen das Gleichgewicht seiner Verhältnisse beruht. Diese Kräfte wirken nach dem Gesetze der Schwere und des Widerstandes. Die aus diesem Gegensatze hervorgehenden auf einen absoluten Gleichgewichtszustand gerichteten und diesen darstellenden Verhältnisse können sich zu einander nur wie Stütze oder Träger zur Last oder Decke verhalten. Sie müssen eine Anordnung und Gliederung darbieten, welche, da die Schwere in senkrechter Richtung wirkt, diese letztere nicht oder doch nur in einer der Forderung des Gleichgewichts nicht widersprechenden Weise, überschreiten, wohl aber sich aufsteigend

einschränken oder verjüngen dürfen. Das letzte kann zu einer pyramidalen oder kuppelförmigen Anordnung führen. — Die architektonischen Formen sind aus den einfachsten Verhältnissen entwickelt, auf welche die räumliche Anschauung sich zurückführen läßt, was wahrscheinlich zuerst von der Geometrie zu ihren Zwecken geschehen. Ihr Grundcharakter ist der, daß sie meßbar sind und der Gleichmäßigkeit dienen können. Selbst die einfachste der gleichmäßigen geometrischen Formen hat noch dadurch ästhetischen Werth, daß sich in ihr eine Einheit von Gegensätzen darstellt, der Gegensatz des Oben und Unten, der linken und rechten Seite. Jedes Quadrat wird durch diese Gegensätze gewissermaßen zweimal in zwei Hälften zerlegt. Von links nach rechts, wobei sich der untere Theil als Stütze zu dem oberen als Decke oder Last verhält, und von oben nach unten, wodurch sich ein symmetrisches Verhältniß herstellt. Beide Verhältnisse veranschaulichen einen vollkommenen Gleichgewichtszustand und eine Einheit von Gegensätzen. In der Pyramide tritt diese Einheit durch das Zusammenfassen und in Eins-verlaufen der Gegensätze in die gemeinsamen Spitze noch entschiedener in die Anschauung. Die Pyramidalform und die ihr verwandten Formen spielen daher in der Architektur, ja in der bildenden Kunst überhaupt, neben der symmetrischen Anordnung, welche in ersterer das Grundverhältniß aller übrigen Verhältnisse bildet, eine bedeutsame Rolle. Der in der Gleichseitigkeit sichtbar werdende Gegensatz wird um so bestimmter hervortreten, wenn sie die Gleichmäßigkeit in sich und zugleich in die in ihr mit hervortretende Proportionalität aufhebt. Das Gesetz des goldenen Schnittes wird in keiner Kunst so rein hervortreten können als in dieser. Es liegt hier ein Fortschritt zu der von der Schönheit geforderten Harmonie der Gegensätze und Einheit des Mannigfaltigen. Es ist aber der architektonische Zweck, welcher diese Gegensätze und diese Mannigfaltigkeit hier näher bestimmt.

Die allgemeinen Gesetze der architektonischen Anordnung bilden nicht nur in den beiden andren bildenden Künsten, sondern selbst noch in den tönenden Künsten die Grundlage der Anordnung ihrer Verhältnisse, wenn sie in diesen auch durch andre

Gesetze näher bedingt oder in sie aufgehoben werden. Aus diesem Grunde können wir von dem Aufbau, der Structur einer Dichtung, einer musikalischen Composition sprechen. Freilich werden diese von räumlichen auf zeitliche Verhältnisse angewendeten Gesetze sich in wesentlich andren Formen darstellen. Was wir z. B. den Höhepunkt eines Dramas, eines musikalischen Satzes nennen, wird etwas wesentlich anderes sein als die Kuppel eines Domes oder der Giebel eines griechischen Tempels.

Die architektonische Bedeutung eines Bauwerkes wird um so mehr steigen, je reiner, klarer, bestimmter und harmonischer der Zweck desselben, seiner geistigen Bedeutung nach, in die Erscheinung tritt, je mehr dieser Zweck auf den menschlichen Geist, auf das Gemüth des Menschen bezogen erscheint. Dies ist es nun auch, was durch die besondre Art der Beziehung einem Bauwerke noch seinen besondren, sei es nun heitren oder ernsten, anmuthigen oder würdevollen, zierlichen oder erhabenen, prächtigen oder feierlichen Charakter verleiht. Die höchsten Aufgaben sind daher der Architektur da gestellt, wo sie solchen Zwecken zu dienen hat, die sich ganz über die leiblich-sinnliche Sphäre des Menschen erheben und sich ausschließlich auf das geistige Leben desselben beziehen, und nur erst wenn sich Zwecke der ersteren Art mit diesen Zwecken verbinden, wird auch bei ihnen von architektonischen Aufgaben im wahren Sinne des Worts die Rede sein können. Wenn nun der Zweck, welchen ein Bauwerk zu erfüllen hat, für die ästhetische Betrachtung überhaupt nur insoweit von Bedeutung ist, als er an sich eine geistige Bedeutung hat, und diese in die Anschauung fällt, so fragt es sich, ob es nicht architektonische Zwecke geben kann, welche rein in der architektonischen Anschauung aufgehen, oder Bauwerke, welche keinen andren Zweck haben, als eben nur diesen?

Es ist kein Zweifel, daß dies, wenn auch nur in beschränktem Umfange, der Fall, und daß hierher Alles gehört, was in den Begriff eines architektonischen Denkmals, eines architektonischen Monuments gehört. Ich berühre hiermit den zweiten Ausgangspunkt der architektonischen Thätigkeit, die nicht blos wie ich bisher darstellte an ein äußeres Bedürfniß, sondern auch an ein

inneres anknüpfte und sich auch von ihm aus entwickelte. Wenn sie aber hierbei dort noch ein inneres Bedürfniß mit in sich aufnehmen und sich mit ihm verbinden konnte, so ist ihr dies umgekehrt hier wieder mit einem äußeren möglich. So wird es dem Menschen wohl schon auf einer sehr frühen Culturstufe inneres Bedürfniß geworden sein, die Stätte durch ein bedeutungsvolles Merkmal zu bezeichnen und zu weihen, wo er einen geliebten Todten begraben hatte, wo er der Gottheit oder den Göttern zu opfern pflegte oder zu ihnen betete, oder wo er einen bedeutenden Sieg mit erfochten hatte. Dies konnte anfänglich nur in sehr roher, unzulänglicher Weise geschehen. Es mußte ihm daher noch genügen, daß dieses Merkmal überhaupt eine solche Bedeutung hatte, wenn auch diese noch keineswegs in ihm zu wirklicher Erscheinung kam. Die Architektur würde allein das letztere niemals völlig erreicht haben. Sie bediente sich aber hierzu auch noch der Plastik. Gleichwohl wurde das Symbol, sowohl zum wichtigsten Ausgangspunkte für diese letztere, wie für die bedeutendsten Werke der Architektur, nicht aber, ohne sich hierbei mit Zwecken des äußeren Lebens zu verbinden. So war der Opfertisch nicht ein bloßes Monument, sondern er diente zugleich bestimmten äußeren Zwecken. Der Tempel umschloß nicht blos einen der Gottheit geweihten Raum, er war zugleich ein Ort zu gemeinsamer gottesdienstlicher Feier. Und andrerseits konnte das Wohnhaus erst in dem Maße zu einem Gegenstande künstlerischer Thätigkeit werden, als sich mit demselben Zwecke verbanden, die über das bloße leiblich-sinnliche Bedürfniß hinausgingen.

§ 48. Verhältnisse zu Natur und Cultur.

Die Architektur ist zwar nicht unmittelbar auf Naturnachahmung angewiesen. Wo sie deren Formen gleichwohl ergreift, muß sie dieselben ihrem Stilgesetze unterwerfen und demgemäß umbilden. Thut sie es nicht, so geht sie in das Gebiet des Plastischen über. Dagegen findet sie sich an die Natur des Materials wegen verwiesen, aus welchem sie ihre Formen und Gestalten ihren besonderen Zwecken entsprechend zu bilden hat. Die hierzu

geeigneten Stoffe gehören theils dem Gebiete des Unorganischen, theils dem Gebiete des Organischen an. Die Organisation dieser letzteren, die, um von ihr verwendet werden zu können, todtes beharrliches Material geworden sein müssen, fällt als solche für sie nicht in Betracht, sondern nur insoweit sie auf die durch die Construction und den Zweck des Baues geforderten Eigenschaften und Kräfte von begünstigendem Einfluß ist.

Obschon die eigentlichen architektonischen Formen immer nur aus geometrischen Verhältnissen entwickelt sein dürfen, so können sie doch, gleichwie die unorganische Natur durch die Verbindung mit der organischen eine höhere Bedeutung gewinnt, durch die Aufnahme organischer Formen noch immer an ästhetischer Bedeutung gewinnen, besonders wenn sie in diesen die entsprechendere Symbolik für die Bedeutung finden, die sie zur Erscheinung bringen sollen und mit ihren Formen doch nicht genügend zur Erscheinung zu bringen vermögen. Je mehr ein Bauwerk sich hierzu auf die beiden anderen bildenden Künste verwiesen findet, so daß es ihnen besondere Räume zu selbständigen Darstellungen eröffnet, um so mehr wird auch schon in ihren architektonischen Formen der Hinweis hierauf, wenn nicht gefordert, so doch zu billigen sein, was eben dadurch geschieht, daß es Formen des organischen Lebens, als Ornament, in sich aufnimmt, die aber wie schon oben gedacht dem architektonischen Stilgesetze dabei zu unterwerfen, seinen constructiven Verhältnissen entsprechend umzubilden, ja gewissermaßen aus diesen zu entwickeln sind. Dies ist nicht minder nothwendig, wenn die Architektur die aus der Natur eines bestimmten Stoffes entwickelten Formen — und wie wir schon früher gefunden, werden die architektonischen Formen sowohl nach ihrer constructiven, wie ästhetischen Seite, nicht nur von dem Zweck des Gebäudes, sondern auch von der Natur des Stoffes bestimmt — auf einen anderen Stoff überträgt, z. B. vom Holzbau auf den Steinbau. Denn was für die beiden anderen bildenden Künste die Naturwahrheit ist, das ist hier die durch den Stoff und seine Eigenschaften geforderte Angemessenheit.

Diese Angemessenheit setzt aber nicht nur die genaueste Kenntniß des Materials, sondern zugleich die nöthige Entwickelung der

Technik seiner künstlerischen Behandlung voraus, daher auch eine entsprechende Entwickelung der technischen Wissenschaften. Fast jeder bedeutende Fortschritt in der Entwickelung der Architektur beruhte auf einem Fortschritt in der Entwickelung dieser Wissenschaften, welche, wie so viele andere, auch architektonische Probleme nicht nur zu stellen, sondern zu lösen vermögen. Welche Reihe großer, mächtiger Veränderungen auf dem Gebiete der Architektur hat nicht allein die Lösung des Problems einen Raum zu überwölben und zu überspannen hervorgerufen. Wie folgereich wurde nicht allein die Erfindung des Spitzbogens. Und welchen Revolutionen sehen wir uns auf diesem Gebiete heute dadurch gegenüber, daß man in dem Eisen ein ganz neues Material gewann, welches vielleicht mehr als alles Andere zur Entwickelung eines neuen eigenartigen Baustiles beitragen dürfte.

Es ist leicht zu erkennen, daß mit der Lösung derartiger Probleme die Architektur einen erweiterten Spielraum für neue an sie zu richtende Forderungen und Aufgaben erhält. Doch ist dies nicht die einzige Abhängigkeit, in der sich dieselbe von der Entwickelung der übrigen Cultur befindet, da die bauende Thätigkeit überhaupt erst durch diejenigen Antriebe und Zwecke entstand und diejenigen Ziele erst hierdurch ins Auge gefaßt werden konnten, durch deren Erreichung sie sich zur künstlerischen erhebt. Die höchsten Antriebe, Zwecke und Ziele dieser Art kommen der Architektur aber von dem Gebiete der Religion und des Glaubens, sowie von dem des Staatslebens. Im Tempel und Gotteshause und in den sich an diese anlehnenden Bauwerken hat die Architektur fast immer ihre höchsten Aufgaben erkannt. Die religiöse oder kirchliche Baukunst hat vor der weltlichen nicht nur den Vortritt gehabt, sondern auch fast immer den Vorrang behauptet. Wenn die letztere in verschiedenen Zeiten, theils durch das Sinken des religiösen Geistes, theils durch die größere Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben, auch in den Vordergrund trat, so haben doch ihre Werke die der kirchlichen Kunst, wennschon an Glanz, Reichthum und Mannigfaltigkeit, so doch nicht an Würde und Hoheit übertroffen. Auch giebt die mit dem Zwecke der kirchlichen Gebäude verbundene Allgemeinheit und Oeffentlichkeit ihnen eine besondere Bedeutung.

Auf Seiten der weltlichen Baukunst sind deren Zwecke fast immer nur auf engere Kreise, Berufe rc. beschränkt oder doch an Bedingungen gebunden, die ihre Werke nicht Jedem in gleichem Maße zugänglich erscheinen lassen. Der Gegensatz von öffentlichen und Privatgebäuden findet sich auf Seiten der kirchlichen Kunst eigentlich nicht. Aber auch dort werden der Architektur in demselben Maße höhere Aufgaben gestellt werden, als der Zweck des Gebäudes eine allgemeinere Bedeutung hat oder eine größere Oeffentlichkeit fordert. Schon hieraus erklärt es sich, warum das allgemeine Moment in keiner Kunst das individuelle in dem Maße überwiegt als in der Architektur und warum sich gerade hier mehr als auf jedem andern Gebiete bestimmte kirchliche, nationale oder Zeitstile ausgebildet haben.

§ 49. Geschichtliche Entwickelung der Architektur. Die architektonischen Stile.

Obschon die Werke der Architektur sich wesentlich nur in räumlichen, nicht in zeitlichen Verhältnissen darstellen, und ihre Zwecke wesentlich auf den Raum bezogen erscheinen, so sind sie doch mehr als alle anderen Kunstwerke auf die Dauer, daher auf die Zeit berechnet. Nicht nur sind viele von ihnen gleich mit der Aussicht begonnen worden, daß sie erst von einem späteren Geschlechte zu Ende geführt werden würden, sondern es hat auch gerade dasjenige Volk, welches vorzugsweise das bauende genannt worden ist, die Aegypter, wesentlich in der Dauer den Zweck dieser Kunstthätigkeit gesucht.

Mehr, als die auf Naturnachahmung beruhenden Künste, waren Architektur und Musik auf die weitere Ausbildung der überlieferten Formen verwiesen, mehr als alle anderen fanden sie in diesen die Antriebe zu neuer Thätigkeit. Haben doch nur auf diesem Wege bestimmte herrschend gewordene Formen auf ihren Gebieten entstehen können, zu denen sie nicht wie jene die Vorbilder von der Natur schon empfingen, sondern die sie sich selbst erst zu bilden hatten. Worin zugleich noch ein weiterer Grund liegt, warum gerade hier die nationalen, kirchlichen oder Zeitstile sich bestimmter und schärfer als auf den übrigen Kunstgebieten ausbilden mußten. Bei der Architektur wirkte hierbei

aber ein drittes Moment noch mit ein, die Abhängigkeit der architektonischen Formen vom Material; welches besonders die constructive Seite derselben beeinflußte. Daß die Zusammenfügung des Baues aus einzelnen Theilen ein unerläßliches Merkmal der architektonischen Kunst sei, hat wenigstens nicht zu allen Zeiten als Lehrsatz gegolten. Ursprünglich scheint wenigstens die Technik der Steinarchitektur der plastischen nähergestanden zu haben, da man ihre Formen und Werke, gleich denen der letzteren, aus dem Material heraus oder — wie ich lieber sagen möchte — in dasselbe hineingearbeitet zu haben scheint. Möglich sogar, daß aller Steinbau vom Fels- und Höhlenbau ausging und man nur erst allmählich von dieser gebundenen, bildenden architektonischen Kunst zur freien und wirklich bauenden, zur constructiv-architektonischen überging.

Die ältesten Reste einer architektonischen Thätigkeit besitzen wir von den Aegyptern. Einzelne Formen derselben zeigen den Charakter eines selbständigen Steinbaues, andere dürften vielleicht auf einen nebenherlaufenden Holzbau hinweisen, besonders wenn man die Säule nur von diesem herleiten und es nicht für eben so wahrscheinlich halten zu dürfen glaubt, daß diese sich aus den Pfeilern des Höhlenbaues selbständig entwickelt habe. Ohne mich darüber in Conjecturen zu verlieren, möchte ich hier nur die Frage aufwerfen, ob nicht vielleicht die Pyramiden, in denen die architektonische Technik sich gewissermaßen selbst den Felsen erst aufthürmte, in welchen sie das Heiligthum sich dann erst hineinbildete, auf den Höhlenbau bestimmter zurückweisen sollten?

Die Aegypter gingen (gleichviel ob zuerst) bei der Entwickelung ihrer architektonischen Formen mit Bewußtsein von den einfachsten geometrischen Verhältnissen aus. Diese blieben fortan die Grundlage aller weiteren architektonischen Entwickelung. Bei ihnen aber traten sie in einzelnen Formen (den Pyramiden, Obelisken) in voller Nacktheit hervor. Sie suchten, wie schon angedeutet, die Bedeutung ihrer architektonischen Werke vorzugsweise in der Kolossalität ihrer Formen und der Dauerhaftigkeit des dazu verwendeten Materials, d. i. also in der siegreichen Ueberwindung selbst gehäufter Schwierigkeiten, durch die sie zu-

gleich das Erhabene räumlicher und zeitlicher Verhältnisse zur Anschauung zu bringen strebten.

Die Griechen wurden in der Entwickelung ihrer Architektur theils von den Völkern Kleinasiens, theils von den Aegyptern beeinflußt. Wie sie die Götter der Letzteren aus ihrer Gebundenheit und Erstarrung zu freiem Leben entbanden, so erschlossen sie auch den gedrückten Innenbau derselben dem Licht und der Freiheit; was sich besonders in den sich bei ihnen nach außen öffnenden Säulenordnungen aussprach. Es ist kein Zweifel, daß ihrem Steinbau ein Holzbau vorausging und daß man die Formen des letzteren auf jenen übertrug, dieselben aber mit richtigem Gefühle in einer dem veränderten Materiale entsprechenden Weise umbildete.

Die Säule, als ein plastisch gebildeter, eine selbständige Bedeutung ansprechender Theil, wie sie ja selbst zuweilen durch menschliche Gestalten ersetzt wurde und in ihrer Gliederung wie diese nicht auf einer bloßen Zusammensetzung von Theilstücken beruht, entsprach dem plastischen Charakter dieses Volkes. Sie behauptete daher auch den bedeutungsvollsten Platz in seiner Architektur und bestimmte wesentlich den Charakter der verschiedenen sich bei ihm ausbildenden Baustile.

Sobald man sich aber bei der Ausbildung der architektonischen Formen durch die Construction des Bauwerks bestimmen ließ, mußte man auch die einzelnen Theile desselben in ihren Gegensätzen mehr und mehr auf einander beziehen und dies in der Gliederung derselben immer bestimmter in die Erscheinung treten lassen. Diese Gliederung sollte daher nicht mehr als eine blos zufällige oder willkürliche erscheinen, sondern sich mit Nothwendigkeit aus jenen, durch den Zweck des Gebäudes bestimmten Beziehungen ergeben und auch also sich darstellen; was wohl der Sinn jener Aeußerung Michel Angelo's ist, daß jeder Baumeister, um einen wahrhaft schönen Bau erzeugen zu können, ein genauer Kenner der menschlichen Anatomie sein müsse.

Die wichtigsten Gegensätze, welche der constructive Theil der Architektur zu bewältigen und zu versöhnen hat, sind die von Stütze und Decke. Für jene war durch die statischen Gesetze eine winkelrechte oder sich nach oben, sei es allseitig oder auch nur von den

äußeren Seiten aus verjüngende Anordnung geboten. Als nächster ergreifender Gegensatz für die senkrechte war die wagerechte Richtung gefordert. Decken, welche zugleich wieder den Boden eines darüber liegenden Raumes zu bilden hatten, waren um so entschiedener hierauf verwiesen. Einen befriedigenden, die Einheit der Gegensätze zur Anschauung bringenden Abschluß aber gab die wagerechte Linie noch nicht. Die Griechen fanden ihn, vielleicht nach den Vorbildern phrygischer und lydischer Bauwerke, im Giebel. Der Holzbau erleichterte die wagerechte Ueberdeckung größerer Räume. Der Steinbau legte hierin große Beschränkungen auf. Obschon die Griechen sehr früh dem Gedanken der Ueberwölbung nahe getreten waren, da man in den sogenannten der heroischen Zeit noch angehörenden Schatzkammern einer Deckung durch Ueberkragung begegnet, so übersahen sie entweder diesen hier so naheliegenden Gedanken, oder verschmähten es doch, denselben weiter zu verfolgen, vielleicht weil es ihrem architektonischen Gefühle widersprach, die Wölbung mit dem Säulenbau in Verbindung zu bringen. Das letztere ist mir das Wahrscheinlichere, weil sie sogar das Steingewölbe aus phönizischen Bauwerken kennen mußten. Allerdings kam es hier noch zu keiner tiefer in die Construction eingreifenden Bedeutung. Dies fand vielleicht am frühesten bei den Etruskern statt, von denen die Römer den Gewölbebau überliefert erhielten, um die mannigfaltigste Anwendung von ihm zu machen und ihn zu hoher Ausbildung zu bringen. Neuerdings hat man ihnen auch dieses Recht der Priorität wieder abgesprochen. Man behauptet, daß, wenn uns die Prachtbauten Alexanders des Großen und der Diadochen erhalten geblieben wären, wir in ihnen schon alle die großartigen Gewölbeconstructionen vorfinden würden, welche wir jetzt den Römern zuzuschreiben pflegen. Für die mir vorliegende Betrachtung ist die Entscheidung dieser Frage von ungleich geringerer Wichtigkeit, als die Thatsache, daß mit der Entwickelung der Gewölbeconstruction ein neuer Baustil gewonnen und das Gebiet der Architektur in ungeahnter Weise erweitert wurde, so wie daß es hauptsächlich die römischen Bauwerke waren, an welche später die Renaissance wieder anknüpfte. Inzwischen war auch bei den Römern die

Verbindung des Gewölbe- und Bogenbaus mit Formen der griechischen und orientalischen Architektur noch eine oberflächliche geblieben. Die wirkliche Aus- und Durchbildung eines neuen aus der Gewölbeconstruction entwickelten Stiles blieb Zeiten vorbehalten, welche aus tieferen Antrieben, als denen des Nationalstolzes und der Prachtliebe schufen.

Diese tieferen Antriebe erwuchsen der Folgezeit hauptsächlich aus dem Christenthum, das zwar zunächst, durch äußere Umstände gezwungen, gewissermaßen zum Höhlenbau zurückgreifen mußte (die Katakomben und Krypten). Später, als man öffentliche Gotteshäuser zu bauen wagte, mochte man sich doch am wenigsten an den alten Tempelbau anlehnen. Wohl aber fand man in der Basilika ein Vorbild, in dessen Grundriß man mit nur wenigen Abänderungen die symbolische Kreuzform einfügen konnte. Eine weitere wichtige Veränderung bestand darin, daß man den Gegensatz von Stütze und Decke durch den Gegensatz von Stein- und Holzbau noch schärfer hervorhob und die offene Giebeldeckung erfand.

Ungleich tiefer in die architektonische Construction griff aber der sich im oströmischen Reiche von dem römischen Kuppelbau aus bildende byzantinische Baustil ein. Auch er ging von der symbolischen Kreuzform aus, welche jedoch im Sinne größerer Gleichmäßigkeit den Kreuzungspunkt in die Mitte beider Arme gelegt hatte. Ueber vier mächtigen sich von dem quadratischen Grundriß erhebenden und durch Rundbogengewölbe verbundenen Pfeilern wölbte sich hier in organischem Anschluß an diese und von ihnen getragen die ihnen entsprechende Kuppel. Der byzantinische Stil wurde später auch auf die römische Kreuzform oder doch auf eine Kreuzform mit verlängerten Armen übertragen, was auch noch zu einer Ueberwölbung der Eckräume mit Kuppeln führte. Hiervon angeregt entwickelte sich etwas später im Abendlande vom römischen Kreuzgewölbe aus der sogen. romanische oder Rundbogenstil, welcher sich zu einem Systeme quadratischer halbkreisförmiger Kreuzgewölbe ausbildete und später vom arabischen und gothischen Spitzbogenstil beeinflußt und von letzterem endlich verdrängt wurde. Der romanische Stil nahm sowohl die

Säulenordnungen des alten Basilikenstils, als die Pfeiler des byzantinischen, sowohl den Kuppelbau als auch den Thurm, der anfangs wohl nur als selbständiges Bauwerk behandelt wurde, in sich auf.

Während dessen hatte sich im Oriente, bei den Arabern, unter dem Einflusse des die Phantasie mächtig an- und aufregenden Islams ein eigenthümlicher Baustil ausgebildet, welcher sich hauptsächlich dadurch kennzeichnet, daß er die reine Bogenform mit allerlei ausschweifenden Formen, der Hufeisen-, Zwiebel- und Kielbogenform, vertauschte. Er war ohne Zweifel nicht ohne Einfluß auf denjenigen, welchen wir unter dem Namen des gothischen oder germanischen Stiles kennen und der von dem nördlichen Frankreich ausgehend bei allen germanischen Völkern sehr rasch in Aufnahme kam und den Geist des Mittelalters in der Architektur zum vollsten und reinsten Ausdruck brachte. Erst durch den gothischen Stil erhielt der Pfeiler eine der Deckenwölbung völlig entsprechende Gliederung. Dem größeren Druck, welchen der Spitzbogen auf seine Unterlage nach außen hin ausübt, suchte man bei der geringeren Mächtigkeit der ihn stützenden Pfeiler durch äußere Widerlagen zu begegnen. Es entstanden die Strebepfeiler und Strebebogen. Die hierdurch herbeigeführte Verdunkelung forderte eine größere Menge und zugleich auch größere Fensteröffnungen, was übrigens nur der reicheren Gliederung des Baues entsprach.

Mit der Wiederbelebung der alten classischen Kunst entwickelte sich den neuen Bedürfnissen und Zwecken entsprechend ein neuer, wenn auch nicht gerade eigenartiger Stil, welcher die Grundlage der ganzen weiteren Entwickelung der Baukunst geblieben ist. Alles, was man als Stil sonst noch bezeichnet (die Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, der Barok- und der Zopfstil), sind nur Entwickelungsphasen oder Entartungen dieses einen.

Die Blüthezeit der Renaissance fiel nahezu mit den reformatorischen Bewegungen auf dem Gebiete der Kirche, mit großen Erschütterungen, mit dem Sinken des religiösen und des Volksgeistes, zugleich aber auch mit großen Entdeckungen und Erfindungen, sowie mit den ersten Regungen einer neuen Wissenschaft zusammen. Auch war die wachsende Bedeutung des indivi-

duellen Lebens der Ausbildung nationaler Stile nicht günstig. Die früheren großen nationalen Aufgaben traten gegen individuellere zurück. Die Baukunst feierte ihre Triumphe auf einem minder erhabenen Gebiete. Sie brachte den Palastbau zu höchster und glänzndster Entwickelung. Allmählich aber sank sie zu einem bald mehr bald minder geistvollen Eklekticismus herab oder suchte Bedeutung und Eigenthümlichkeit in der übertreibenden und willkürlichen Behandlung der Verhältnisse, Gliederungen und Formen oder in Wirkungen, die außerhalb ihres Gebietes lagen.

§ 50. Plan und Ausführung. Theilung der Arbeit. Verhältniß zum Material, zur Farbe und zur Umgebung.

Der Architekt beschließt, wie wir wissen, sein Werk von der künstlerischgestaltenden Seite aus schon in den Grundrissen, Aufrissen und Plänen, die er von demselben entwirft und in die er alle Verhältnisse, soweit sie rein architektonisch oder doch meßbar sind, aufnehmen und aufs Genaueste bestimmen kann, um ihre Ausführung im wirklichen Baumateriale der Thätigkeit Anderer zu überlassen. Da das subjective Moment in seinem Werke schon vollkommen fixirbar und daher von der Ausführung, die eine rein technische, völlig ausgeschlossen ist, so setzt letztere auch keine eigentliche Kunstübung, sondern nur eine zu möglichster Perfection ausgebildete Tüchtigkeit im Handwerk voraus. Diese Trennung des rein künstlerischen Theils seiner Aufgabe von der Ausführung derselben in dem durch sie geforderten Material dürfte vielleicht darauf schließen lassen, daß der Architekt auch von der Technik selbst, die hier ein künstlerisches Moment nicht mehr enthält, völlig absehen könne. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Wie er die architektonischen Formen aus den constructiven Verhältnissen zu entwickeln hat und die constructiven selbst wieder theils durch sie, theils durch den Zweck des Gebäudes, sowie durch die Natur und die Eigenschaften des zu verwendenden Materials bestimmt werden, so hängen sie auch beide noch ab von der Entwickelungsstufe der technischen Behandlung des Materials sowohl, als von der Einsicht in die Gesetze der Construction. Das Material hat, wie wir fanden, immer mit

auf die Entwickelung und Ausbildung der Stile und Stilarten eingewirkt; besonders wenn man das ganze Gebäude oder doch Haupttheile des Gebäudes nur von einem und demselben Material, also nur von Holz oder nur von Hausteinen 2c. ausführte. Doch auch die Behandlungsweise spielt eine Rolle dabei. So unterscheidet sich der Blockhausbau von der ausgebildeteren Holzarchitektur, der Cyklopenbau (aus ungehauenen Steinen) von dem Rusticabau oder dem aus polirten Quadern, der Bau aus Grundstücken von dem aus künstlichen Steinen (den aus Lehm gebrannten Ziegeln). Zur Erfindung der letzteren ward man in holz- und steinarmen Gegenden gedrängt. Der Ziegelbau war daher schon im Alterthume (z. B. bei den Assyrern) bekannt. Die bei großer Billigkeit leichte Beweglichkeit dieses Materials und dessen Verwendbarkeit zu feineren constructiven Verhältnissen brachte es später sehr in Aufnahme. Die erstgenannten Vorzüge führten auch zu einer Verwendung kleinerer Bruchstücke. Beides verlangte jedoch, um der Construction die nöthige Festigkeit und Dauer zu geben, so wie auch zum Schutze gegen die Einwirkung äußerer Einflüsse, ein Bindemittel. — Es wird der architektonischen Wahrheit und Schönheit immer am meisten entsprechen, wenn die architektonischen Formen in dem dazu verwendeten Material frei in die Erscheinung treten. Dies wird aber nur möglich sein, wenn das Material die dazu nöthigen Eigenschaften und die entsprechende Güte und Feinheit der technischen Bearbeitung zeigt. Wo dies der Fall aber nicht ist, bedient man sich wohl der Bekleidungen. Aesthetisch wird sich dies, besonders nach außen hin, nur bei Flächen rechtfertigen, die sich als Füllungen in die architektonische Gliederung einfügen, besonders wenn eine farbige Behandlung der Architektur erstrebt wird. Mit Recht sagt aber Theod. Vischer, daß selbst, wenn es bewiesen sein sollte, daß im griechischen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieses Verfahren deshalb noch nimmermehr allgemeines bleibendes Gesetz werden könnte. Vielmehr wird die architektonische Wahrheit besonders bei der architektonischen Gliederung fordern, daß diese das Material, aus dem sie gebildet ist und das sie zum Theil mit bestimmte, auch in seiner

farbigen Eigenthümlichkeit selbst mit sichtbar werden läßt. Daher es dem architektonischen Stilgesetze am besten entsprechen wird, wenn die Wirkung der Farbe von der natürlichen Beschaffenheit des Materials selbst ausgeht, wie diese Beschaffenheit ja auch immer irgend eine Farbenwirkung bedingt, die aber deshalb für den Charakter des Bauwerks noch keineswegs etwas Gleichgültiges ist. Wenn daher die Architektur, wo sie Farbenwirkungen erzielen will, auf eine entsprechende Verschiedenheit des Materials bedacht ist, so wird diese Verschiedenheit in Bezug auf Wirkung der Farbe die architektonische Wirkung doch nie zu beeinträchtigen, sondern nur zu erhöhen haben und dem Charakter und Zweck des Gebäudes, sowie dessen Umgebungen angemessen sein müssen. Sollte hiermit die Polychromie an der Außenseite eines Gebäudes immer nur in sparsamer und discreter Weise zur Anwendung kommen, so wird sie dagegen im Inneren desselben einen um so freiern Spielraum finden dürfen, je vielgestaltiger hier der Bauzweck erscheint, je mehr der Zweck der einzelnen Räume auf das Gemüth und das sinnlich-geistige Leben des Menschen bezogen ist, je mehr Flächen endlich die architektonische Gliederung ihr dazu überläßt. Hier kann daher schon aus diesen, so wie noch aus Gründen der Zweckmäßigkeit auch von der Bekleidung eine ungleich freiere Anwendung gemacht werden.

Die farbige Behandlung bildet jedoch nicht den einzigen Grund für die Anwendung verschiedener Materialien zu einem Bauwerk. Ein anderer kann darin liegen, die in die Erscheinung tretenden constructiven Gliederungen desselben von den nur ausfüllenden Theilen bestimmter zu sondern und hervortreten zu lassen. Auch kann, weil jedes Material in Bezug auf Construction seine besonderen Vorzüge hat, schon deshalb für verschiedene Theile des Baues eine entsprechende Anwendung von der Verschiedenheit des Materials gemacht werden. So hat man in neuester Zeit eine sehr tief in die architektonische Construction eingreifende Anwendung von dem Eisen zu machen verstanden. Es haben hierdurch eine Menge bisher ungelöster architektonischer Probleme ihre Lösung gefunden, neue, kühnere aufgestellt und zum Theil ebenfalls schon gelöst werden können. Es steht zu

hoffen, daß sich gerade von hier aus, wenn auch nicht ein neuer Zeitstil, so doch vielleicht neue Stilarten entwickeln.

Wenn hiernach der Architekt, schon der ästhetischen Wirkung wegen, nicht nur Charakter und Bedeutung des Zwecks, sondern auch das Material und die Verschiedenartigkeit seiner technischen Behandlung, sowie überhaupt alles, was in das Gebiet der architektonischen Technik und Construction gehört, bei seinen Entwürfen ins Auge fassen und berücksichtigen muß, so hat er dabei doch noch außerdem das Verhältniß seines Werkes zu seinen Umgebungen mit in Betracht zu ziehen. Das ist um so nöthiger, wenn er nicht aus einem seiner eigenen Zeit angehörigen Stile bildet, sondern bei seinem Schaffen mehr eklektisch verfährt. Von jedem architektonischen Werke werden wir nicht nur zu fordern haben, daß es sich möglichst anschaulich darstelle, sondern auch, daß seine ästhetische Wirkung nicht durch seine Umgebungen geschädigt oder aufgehoben werde. Diese Umgebungen können nun entweder von der Natur und der Cultur schon gegebene sein oder der Künstler hat sich dieselben in einem bestimmten Umfange selbst erst zu schaffen. Im letzten Falle ist es selbstverständlich, daß sie der ästhetischen Wirkung des Gebäudes nicht blos vollkommen zu entsprechen, sondern dieselbe auch noch zu erhöhen haben. Im ersten Falle wird es dagegen der Künstler mit dem Dargebotenen, so weit dieses nicht selbst etwa zweckmäßige Veränderungen zuläßt, möglichst in Uebereinstimmung, oder doch in einen jenen Forderungen entsprechenden Gegensatz bringen müssen.

§ 51. Architektonische Formen und Theile.

Ein Bauwerk stellt sich nach außen als eine, besonderen Zwecken entsprechende Raumerfüllung, nach innen als eine ebensolche Raumerschließung dar. Es giebt Bauwerke (die Monumente), bei denen der Zweck sich ganz oder doch vorzugsweise in der Außenerscheinung, und andere, bei denen er sich umgekehrt in der Innenerscheinung, im Innenbau erschöpft (die Grottenbauten). Die höchsten Aufgaben entstehen der Baukunst aber da, wo der Zweck des Gebäudes die einander entsprechende Ausbildung beider Seiten erheischt.

Jedes architektonische Bauwerk muß aus Grundverhältnissen hervorgehen, welche nicht nur selbst dem Zwecke desselben entsprechen, sondern auch gestatten, daß dieser sich nach allen Seiten, sowohl nach außen, wie nach innen in harmonischer Weise zur Anschauung bringen läßt. Der Grundriß bestimmt die äußere Hauptform des Gebäudes, so wie die innere Eintheilung des von ihr eingeschlossenen Raumes. Die wichtigsten Grundformen sind die des rechtwinkligen Vierecks, des Kreises und des Ovals. Der rechte Winkel erweist sich bei Anordnung der Hauptform eines Gebäudes als der vortheilhafteste, doch kann diese auch durch andere Formen unterbrochen werden. Bei der Eintheilung der inneren Räume wird außer der Zweckmäßigkeit und Proportionalität noch die Zweckmäßigkeit der Verbindung derselben und die Uebersichtlichkeit ihrer Anordnung in Betracht kommen. So wichtig in der Architektur auch die Regelmäßigkeit ist, so wird diese der Phantasie doch immer einen Spielraum zu überlassen haben. Dies wird bei dem Innenbau ein ungleich größerer, als bei dem Außenbau, sein können. Auch ist er von dem einen Stil und von verschiedenen Zwecken mehr gefordert, als von anderen.

Bei der äußeren Ansicht eines Gebäudes fällt vor Allem die Hauptseite desselben in Betracht. Liegt es zwischen anderen Gebäuden oder engen Seitengassen, so fällt die Seitenansicht entweder weg oder sie spricht doch keine architektonische Bedeutung an. Dasselbe gilt unter ähnlichen Verhältnissen für die Rückseite. Ein wahrhaft monumentaler Bau sollte freilich entweder nach allen Seiten frei stehen, oder sich doch überall, wo er sich frei nach außen öffnet, auch den Charakter und Zweck desselben harmonisch entsprechend zur Anschauung bringen, was den nöthigen Raum zu einem freien und umfassenden Ueberblick mit voraussetzt. Dies gilt insbesondere auch von den Innenhöfen.

Wie die Eintheilung und Anordnung der einzelnen Räume aus der Anlage, der Anordnung und dem Zwecke des Ganzen hervorgehen und sich harmonisch und einheitlich zu diesem zusammenschließen und demnach nach allen Seiten darstellen sollen, so müssen auch wieder die einzelnen Theile jedes Raumes, ihre

Functionen und Gliederungen ihrem besonderen Zwecke in diesem Sinne entsprechen und also sich darstellen.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß die hauptsächlichsten der constructiven Theile und Glieder entweder den Charakter der Stütze und des Trägers oder der Belastung und Decke haben. Insofern aber durch ein Gebäude der Raum sowohl ausgefüllt als zugleich auch erschlossen werden soll, bedarf es noch außerdem einer Begrenzung der einzelnen Räume durch Boden und Wände und einer theilweise verschlußfähigen Oeffnung derselben durch Fenster und Thüren. Jedes Bauwerk setzt eine Gründung voraus, auf welcher es ruht. Es entstehen hierdurch unterirdische Räume, die Keller. Jeder Raum verlangt aber auch einen Boden, welcher die doppelte Forderung zu erfüllen hat, daß er eine wagerechte Fläche darbietet. Obschon die Wände wesentlich den Zweck von Raumausfüllungen haben, können sie doch ebenfalls mit als Stütze dienen. Das gilt hauptsächlich von den Hauptwänden, zu denen die äußeren Wände gehören. Wegen des Drucks, den sie ausüben, verlangen sie auch selbst wieder eine Stütze. Sie erheben sich daher stets von der Gründung aus. Anders die bloßen Scheidewände, die, weil eine stützende Kraft von ihnen nicht gefordert wird, keine besondere Stärke zu haben, daher auch keinen derartigen Druck auszuüben brauchen, um noch besondere Stützen zu fordern. Ausschließlich stützende Glieder sind die Pfeiler, Pilaster und Säulen. Sie bestehen gewöhnlich aus drei Theilen: dem Fuße (Sockel und Basis), dem Schafte und dem Capitäl oder Knaufe, von denen jedes wieder seine besonderen Gliederungen hat. Auch die Wände werden in die Fußgesimse oder Sockel, die eigentliche Wandfläche und das Kranzgesims gegliedert. Die Stützen können entweder in einem directen Gegensatz zu der Deckung stehen, was sowohl bei allen wagerechten Deckungen, als auch bei den giebelförmigen und gewölbten der Fall, sobald Giebel oder Wölbung auf einem wagerechten Gebälke ruhen, oder sie können in einen organischen Zusammenhang mit ihr gebracht werden, was durch die unmittelbar aus den Pfeilern entwickelten Wölbungen, insbesondere durch das Kreuzgewölbe geschieht.

Die vollendetste Verbindung dieser Art zeigt sich im gothischen Stile. Das Gebälk besteht aus dem Architrav, dem Fries und dem Kranzgesims. Die Decken lassen sich eintheilen in wagerechte, giebel- oder zeltförmige (wozu auch der offene Dachstuhl gehört), in gewölbte und kuppelförmige und endlich in gemischte, d. i. aus der gewölbten Form in die wagerechte übergehende. Die wagerechten Decken können unmittelbar wieder die Grundlage des Fußbodens eines darüber befindlichen Stockwerkes bilden, doch können diese Böden auch unterwölbt sein. Sie unterscheiden sich durch die Art und Weise ihrer Bekleidung als Estrich- (mit welchem Namen man eine künstliche Steinmasse bezeichnet), Stein-, Backstein-, Flies- und Holzfußböden. Dies wird theils durch den verschiedenen Zweck der Räume, theils durch das Klima und das Material eines Landes bestimmt. Auch die Fußböden erhalten nicht selten eine künstlerische, ornamentistische Ausbildung durch Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Theilen (die Steinmosaik und die Parkettirung).

Im Gegensatz zu diesen den Raum umschließenden Theilen stehen die ihn erschließenden, welche dem Licht und der Luft und dem Verkehr der Menschen den Zutritt eröffnen. Dieser wird theils durch verschlußfähige Thore, Thüren, Fenster und offene Säulenstellungen, theils auch durch besondere Räumlichkeiten, Flure, Vorhallen und Vorsäle (Vestibüle, Portiken, Atrien): Gänge (Corridore, Galerien), Treppen und Treppenhäuser vermittelt. Auch noch die Höfe und Vorhöfe, die Bogen-, Säulen- und Kreuzgänge gehören hierher.

Im Uebrigen lassen sich die Räume eines Gebäudes nach ihrem Zweck im Allgemeinen in Nutz-, Wohn- und geselligen oder öffentlichen Zwecken dienende Räume; nach ihrer Größe aber in Kammern, Gänge, Stuben oder Zimmer, Hallen und Säle eintheilen.

Alle diese verschiedenen, sich innerlich zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammenschließenden Theile und Räume müssen sich nach außen hin in eben so charakteristischer wie harmonischer

Weise dazu abschließen, was sich noch besonders durch die Gründung und die Dachung des Gebäudes kennzeichnet. Die Dachung hängt immer mehr oder weniger mit der Deckung der obersten Räume zusammen und die etwaige Verschiedenheit dieser letzteren wird bald mehr, bald weniger darin mit zum Ausdruck kommen.

Das Ornament, von welchem, wie ich schon andeutete, die Architektur vielleicht ausgegangen ist, ist auch dasjenige geblieben, worin sich der architektonische Geist am selbständigsten und bestimmtesten zu entfalten vermag. Wenn das Ornament anfänglich nur etwas Anhängendes war, so ist es doch jetzt eine unerläßliche architektonische Forderung geworden, daß es sich organisch aus den constructiven Verhältnissen, aus der constructiven Gliederung eines Baues entwickelt haben, dem Charakter und Zweck desselben entsprechen, und auf diese bezogen sein müsse. Da den Formen und Gestalten der organischen Natur ebenfalls vielfach Verhältnisse zu Grunde liegen, wie diejenigen sind, aus denen die Architektur ihre Formen entwickelt, d. i. geometrische, so liegt es schon hierdurch nahe, daß sie letztere vorzugsweise zur Ornamentirung ergreift, dieselben aber ihrem Stilgesetze gemäß umbildet, indem sie jene Verhältnisse bestimmter entwickelt. Eine weitere Anregung und Berechtigung erhielt sie hierzu durch die symbolische Bedeutung, die einzelnen der Formen und Gestalten des organischen Lebens beigelegt wurde, insofern diese in einer bestimmten Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes stand. Das Ornament hat eben nicht immer eine blos zierende, sondern nicht selten auch eine symbolische Bedeutung. Die Architektur, die zu den beiden Schwesterkünsten eine ähnliche Stellung einnimmt, wie die unorganische Natur zur organischen, weist hierdurch nicht blos auf diese, sondern auch auf die Plastik hinüber. Sie bedarf sowohl ihrer, als auch der Malerei, um den Zweck des Gebäudes, seiner geistigen Bedeutung nach, zu bestimmterem Ausdruck zu bringen und zwar um so mehr, je größer diese Bedeutung ist. Sie eröffnet ihnen daher auch Räume zu einer auf diese Zwecke gerichteten selbständigen Entfaltung (Wände, Decken, Friese, Lünetten, Nischen ꝛc.). Je mehr sie dies thut

desto mehr wird aber auch eine dies vermittelnde Ornamentik und die Aufnahme darauf hinweisender organischer Formen und Gestalten in diese geboten sein.

Im Allgemeinen wird gesagt werden dürfen, daß für den äußeren Schmuck eines Gebäudes sich vorzugsweise die Plastik eignet und die Malerei, soweit sie hier überhaupt zuzulassen ist, am schicklichsten durch Mosaik, Terracotten und Sgraffito vertreten wird. Nur in den zurücktretenden Theilen des äußeren Baues, den Loggien, Säulengängen, Arcaden; sowie an tiefer liegenden Giebelfeldern und Friesen werden auch Frescomalereien &c. ohne Störung des architektonischen Eindrucks Anwendung finden. Es darf uns bei diesem Urtheile nicht beirren, daß einzelne Zeiten, und zu allen Zeiten einzelne und auch bedeutende Menschen hierüber anders gedacht haben. — Dafür findet die Malerei um so freieren Raum im Inneren der Gebäude, hier kann sie den Charakter, die Bedeutung, die Stimmung der einzelnen Räume wesentlich erhöhen und ihren verschiedenen Zwecken in mannigfaltiger Weise entsprechen und dienen. Man denke nur an die Wirkung der Altarbilder, der Kuppel- und Glasmalerei in mittelalterlichen Kirchen und Domen.

§ 52. Von den verschiedenen Arten der Bauwerke.

Nach der Verschiedenheit der Zwecke, welche die Architektur mit ihren Werken verbindet und welche die Form derselben bestimmen, schlug sie zwei verschiedene Richtungen ein, indem sie hier von der Wohnstätte, dort vom Denkmale ausging.

Im Denkmale oder Monumente erschöpfte sich der architektonische Zweck in der symbolischen Bedeutung und, insoweit diese darin wirklich zur Anschauung kam, in der ästhetischen Anschauung. Reine Denkmäler waren die Grab-, Sieges- und Gottes-Denkmäler. Sie verbanden sich aber bald mit bestimmten, außerhalb der Anschauung liegenden Zwecken, durch welche die Bedeutung dieser letzteren noch näher bestimmt, erweitert und erhöht wurde. So entstand aus dem Grabdenkmale das Todtenhaus, aus dem Siegesdenkmale der

Triumphbogen, aus dem Gottesdenkmale das Gotteshaus (der Tempel, die Kirche, der Dom und die ihm verwandten oder auch anhängenden Formen: die Propyläen, Baptisterien, Kapellen, Glockenthürme ꝛc.).

Man kann dieses ganze Gebiet in den Begriff der religiösen, kirchlichen Baukunst zusammenfassen im Gegensatze zu der weltlichen, die ihren Gipfel in dem Begriff des Staats und des Staatsoberhauptes hat, und sich von der Wohnstätte aus entwickelte.

Es ist auch gewiß die Wohnung des Häuptlinges, des Stammesoberhauptes, des Fürsten gewesen, welche zuerst einen architektonischen Schmuck erhielt und sich allmählich zu einem Bau von architektonischer Bedeutung ausbildete. Nächst den Burgen und Häusern der Fürsten und Herren waren es aber die Gebäude, welche einem öffentlichen Zwecke dienten und welchen eine allgemeinere Bedeutung zukam, denen eine ähnliche Auszeichnung widerfuhr. Es hat wohl lange gedauert, ehe sich auch die Wohnung des einzelnen Privatmannes zu einem architektonischen Bauwerke ausbildete, und gewiß wird eine so offenkundige Auszeichnung zunächst weniger ein Kennzeichen des Reichthums, als ein Vorrecht der Geburt und des Standes gewesen sein. Zu welcher Behäbigkeit, zu welchem Reichthum und Glanz sich aber auch der Privatbau entwickelte, welch vielgestaltiges Leben er in den ländlichen und städtischen Wohnhäusern, in den Palästen, Villen und Schlössern ꝛc. im Laufe der Zeiten gewann, so werden doch seine architektonischen Formen immer gegen diejenigen Bauwerke zurückstehen, welche durch die Natur ihrer Zwecke einen allgemeineren, öffentlichen und dabei idealen Charakter haben. Nur weil der Palastbau solche Zwecke mit in sich aufnahm, vermochte er in Bezug auf architektonische Bedeutung mit ihnen zu wetteifern. Besonders im Alterthum nahmen auf Seiten der weltlichen Baukunst neben den Königsburgen, Staatsgebäuden, Kaiserpalästen, denen ja eine auf das allgemeine, öffentliche Leben bezogene Bedeutung zukam, die ausschließlich solchen Zwecken dienenden Bauwerke: Basiliken, Gymnasien, Theater, Odeen, Stadien, Bäder ꝛc. eine hervor=

ragende Stellung ein. Doch auch in unseren Zeiten überragen diejenigen Gebäude, welche allgemeineren und öffentlichen Zwecken dienen, den Privatbau um so mehr, je idealer diese Zwecke sind, so die Rathhäuser, Regierungsgebäude, Universitätsgebäude, Museen, Theater ꝛc., wogegen die größere Allgemeinheit des Zwecks bei einer nur auf das praktische Bedürfniß gerichteten Bedeutung desselben, wie sich in den Casernen und Fabrikbauten zeigt, mehrentheils nur zur Ausdehnung und Einförmigkeit führt. Gebäude, welche beiden Zwecken zugleich dienen, wie z. B. die Bahnhöfe, lassen auch eine sich darüber erhebende architektonische Behandlung zu.

Diese Beziehung der Architektur auf das allgemeine und öffentliche Leben, daher auch auf dessen Bedürfnisse und Zwecke, verbunden mit der architektonischen Rücksicht auf die Umgebung, weist dieser Kunst noch die Aufgabe zu, ihren Werken theils eine ihrer architektonischen Bedeutung und ihrer ästhetischen Wirkung entsprechende Umgebung zu schaffen, theils dieselben mit anderen Werken dieser Art in eine jenen Zwecken entsprechende Anordnung, Verbindung und Zusammenstellung zu bringen. Das erste kann die Baukunst entweder unmittelbar selbst, durch die Anlage von Nebengebäuden, die mit den Zwecken des Hauptbaues in einem inneren Zusammenhange stehen und theils einem mehr leiblichen, theils einem mehr geistigen Bedürfnisse dienen (Wirthschaftsgebäuden, Vorhöfen, Auffahrten, Balustraden, Umfassungen, Gittern, Arcaden und Säulengängen, Pavillons, Lust- und Gewächshäusern, Bassins und Wasseranlagen ꝛc.), oder indem sie sich hierzu auch anderer technischer Fertigkeiten bedient (Pflasterungen, Gartenanlagen ꝛc.).

Die zweite der vorerwähnten Aufgaben führt dagegen sowohl zu Anordnungen verschiedener Bauwerke, welche einem allgemeineren Zwecke entsprechen, als Plätzen, Ortschaften, Stadttheilen, Städten, Festungen, Fabrikanlagen ꝛc., als auch zu Bauwerken, welche gemeinsamen Zwecken und Bedürfnissen ihrer Bewohner, oder noch allgemeineren Zwecken und Bedürfnissen dienen, als Straßen, Canälen, Eisenbahnen, Brücken, Ufer-

bauten, Wasser- und Gasleitungen, Brunnen, Thoren, Mauern und Wällen, Spaziergängen, Hallen 2c.

Beides weist auf die der Architektur anhängenden und von ihr abhängenden Künste hinüber, denen ich jedoch aus Mangel an Raum nur wenige Worte zuwenden kann.

§ 53. Die von der Architektur abhängenden Künste.

Wie an die Wohnstätte wird sich wohl auch an das Geräth schon früh ein Schmuck angehängt haben, der bald von der Architektur beeinflußt worden sein mag. Als man daher begann, sich bei der Formbildung der Geräthe von ihrem Zweck und ihrem Material mit bestimmen zu lassen und den Schmuck aus ihrer Structur zu entwickeln, geschah dies gewiß schon unter architektonischem Einflusse. Daß hierbei Formen des organischen Lebens, daß auch Plastik und Malerei mit herzugezogen wurden, widersprach dem Wesen der Architektur keineswegs, da diese ja selbst auf sie hinweist und sich ihrer ebenfalls zu ihren Zwecken bedient. Einer Stilisirung im architektonischen Sinne, wennschon einer freieren, weil hier die Formbildung selbst eine freiere ist, mußten sie freilich dabei unterworfen werden, insofern ihnen nicht Raum zu selbständiger Gestaltung gegeben war.

Die Verbindung der Architektur mit der **Tektonik**, in welchen Begriff man gewöhnlich die ganze Kunsttechnik der Geräthe zusammenfaßt, ist eine so innige, daß die Hervorbringungen beider sich ganz in einander verlieren und eine feste Grenze zwischen ihnen kaum zu bestimmen ist. Es giebt eine Menge von Werken, die sich ebensogut der Architektur, wie der Tektonik zuweisen lassen würden. Gewöhnlich theilt man die letztere in die **Tektonik** im engeren Sinn, die Kunsttechnik hölzerner Geräthschaften, in die **Keramik**, die Töpferkunst (die Terracotten), und in die **Toreutik**, die Kunst der Metallbearbeitung, ein. Doch giebt es auch tektonische Werke in Stein (Marmor, Granit, Alabaster 2c.). Wir werden sie aber alle bei den Schwesterkünsten der Architektur, insbesondere der Plastik, noch zu berühren haben.

2. Die Plastik oder Bildnerei.

§ 54. Verhältniß zur Architektur. Allgemeiner Charakter. Abhängigkeit von der Entwickelung der Anatomie und Physiologie.

Die Plastik bleibt mehr als alle andren auf Naturnachahmung beruhenden Künste auf diese verwiesen und auf ein ungleich engeres Gebiet derselben beschränkt. Für sie kommt nur das organische Leben und von diesem auch blos der individuelle, selbstbewußte, in seiner Erscheinung und Gliederung auf selbstgewollte Bewegung bezogene Organismus in Betracht. Der Mensch, die menschliche Gestalt ist daher ihr hauptsächlichster Gegenstand, die Thierwelt selbständig nur insoweit sie jenen Forderungen entspricht, was blos bei einzelnen Thieren der obersten Stufe der Fall ist, im Uebrigen nur noch wegen der mit ihren Erscheinungen verbundenen symbolischen Bedeutung oder wegen ihrer Beziehungen zum Menschen. In weitrem Umfange vermag sich die Plastik der Naturgegenstände höchstens im malerischen Sinne zu bemächtigen, was sie z. B. nicht selten im Relief oder in der Anlehnung an die Architektur und im Dienste derselben gethan.

Es mag zweifelhaft sein, welche von diesen beiden Künsten sich eher entwickelt hat, sowie ob dies ursprünglich in selbständiger oder nur in sich anlehnender, anhängender Weise geschah. Gewiß aber ist, daß die ältesten der uns erhaltenen plastischen Denkmale eine Anlehnung an die Architektur und einen symbolischen Charakter zeigen und selbst noch spätere selbständige Werke dieser Kunst vom architektonischen Stilgesetze beeinflußt erscheinen, was den Gedanken nahelegt, daß die Plastik sich auf dem Boden der Architektur entwickelt und erst ganz allmählich zur Selbständigkeit und zu freier unmittelbarer Naturnachahmung losgerungen habe.

Dies mußte ihr freilich um so schwerer fallen, als die auf diesem Wege gewonnenen Formen meist eine conventionell-symbolische, geheiligte Bedeutung hatten und man daher bei ihnen mehr auf diese, als auf Naturwahrheit und charakteristische Schönheit sah, ja letztere wohl sogar absichtlich vermied. So glaube

ich, daß z. B. die eigenthümliche Behandlung der Fußstellungen, die sich an den Treppenfiguren assyrischer Bauwerke beobachten läßt, nicht sowohl aus einem Mangel an Naturbeobachtung und aus der Unfähigkeit ihrer künstlerischen Technik zu erklären ist, als vielmehr aus dem architektonischen Stilgesetze, welchem sie ihre plastischen, an die Architektur gebundenen Darstellungen unterwarfen. Und obschon sich bei den Aegyptern schon sehr frühe neben der hieratischen eine weltliche Plastik und, wie es scheint, zu großer Freiheit der Naturauffassung und Schönheit der Darstellung entwickelt hatte, wurde sie später doch wieder unter der Herrschaft des Priesterthums und der Symbolik des kirchlichen Glaubens dem Zwange des architektonischen Stilgesetzes ganz unterworfen. Daß es sich aber selbst dann nicht um einen Rückgang in der künstlerischen Technik handelte, geht daraus hervor, daß diese, wenigstens nach bestimmten Richtungen hin, in ihrer Art eine vollendete blieb.

Es fehlt übrigens nicht an Berührungspunkten, durch welche sich ein derartiger Zusammenhang der Plastik mit der Architektur, eine so innige Verbindung beider erklären läßt. Gehen sie doch bei ihren Darstellungen von der Verwendung der gleichen Materialien aus. Stellen doch beide ihren Gegenstand in der gleichen Weise, d. i. nach und in allen drei Dimensionen des Raumes dar. Müssen daher doch auch beide von der unmittelbaren Darstellung der Verhältnisse der Perspective, sowie aller stimmungsvollen Verhältnisse absehen, die sich aus den äußeren Beziehungen der Körper im Raume ergeben, d. i. von den in die sichtbare Erscheinung fallenden Wirkungen des Lichts und der Luft. Denn der frei im Raume stehende Gegenstand befindet sich zwar selbst wieder unter Verhältnissen, die solche Wirkungen bedingen, weshalb diese Wirkungen aber eben von diesen Verhältnissen abhängig sind und sich mit ihnen verändern. Der Künstler, falls er sie darstellen wollte, würde sie, wenn überhaupt, doch immer nur in einer ganz unveränderlichen Weise zur Darstellung bringen können und hierin mit den dann noch neu hinzutretenden in die mannigfachsten Widersprüche gerathen, was noch dadurch vermehrt werden würde, daß das Material des

plastischen Werkes von einer wesentlich andern Beschaffenheit ist, als der nachgeahmte Gegenstand der Natur und hierdurch im Wechsel jener Verhältnisse auch wesentlich andere Wirkungen, als dieser, bedingt.

Hiermit berühre ich aber zugleich den tiefgreifenden Unterschied, der zwischen den Werken der Architektur und Plastik trotz der vielfachen Uebereinstimmung beider besteht. Denn obschon auch bei dieser in dem organischen Bildungsgesetze immer noch das statische fortwirkt, welches dort die Construction und hierdurch die Form wesentlich mit bestimmt, so ist doch das geistige Moment, dem dasselbe hier untergeordnet erscheint, ein wesentlich andres. Sie ist hier nicht blos von der Zweckmäßigkeit und der Bedeutung eines äußeren Zweckes, noch von der Beschaffenheit und von bestimmten auf ihn bezogenen Eigenschaften des Materials bestimmt, noch erscheinen die an diesem wirksamen Kräfte nur auf den Zustand des Gleichgewichts, das ist der Ruhe, bezogen. Die Plastik hat es mit Formen und Gestalten des individuellen organischen Lebens und mit dessen Bildungsgesetzen zu thun, mit Formen und Gestalten, welche ihr um so mehr einen Spielraum freier Gestaltung in den Verhältnissen der Symmetrie und der Proportionalität lassen, als diese durch das Gesetz der Individualisirung hier gefordert ist, mit der Bedeutung derselben wächst und mehr und mehr in die Erscheinung tritt. Da aber dieses Moment der Freiheit in Bezug auf die organische Gestalt sich hauptsächlich in der bewußten, selbstgewollten Bewegung äußert, so fallen für die Plastik auch wesentlich nur solche Gestalten des individuellen organischen Lebens in den Kreis der Darstellung, welche in ihren Formen und in ihrer Gliederung in bestimmter, wenn auch verschiedener Weise auf bewußte und selbstgewollte Bewegung bezogen sind und selbst noch im Zustande der Ruhe lebendig bewegt erscheinen. Es ist eben hierdurch nicht nur das ganze pflanzliche Leben, sondern auch das niedere Thierleben, als selbständiger Gegenstand, von der Plastik ausgeschlossen. Andrerseits kann es aber hier auch noch nicht zur unmittelbaren Darstellung der Bewegung selbst, sondern immer nur zu einer solchen Darstellung derselben kommen, welche nicht

nur auf die körperliche Erscheinung, sondern auch auf einen Gleichgewichtszustand derselben bezogen ist, weil sie immer nur einen einzigen Moment der Bewegung darzustellen vermag. Sie wird daher einen solchen Moment derselben wählen müssen, in welchem gerade dieser Gleichgewichtszustand der körperlichen Erscheinung uns durch die Verhältnisse, welche er darbietet, in solchem Maße befriedigt, daß wir eine Veränderung derselben, mithin auch eine Weiterbewegung weder fordern, noch wünschen können, was noch begünstigt wird, wenn dieses Moment der Bewegung auch an sich selbst schon ein Moment der Ruhe einschließt oder von einer bestimmten symbolischen Bedeutung ist; wie z. B. der Moment, in welchem ein Discuswerfer beim Ausholen zum Wurfe die Kraft und Richtung der beabsichtigten Bewegung prüft oder in welchem Paris der Venus den Apfel reicht.

Da die Plastik also nur solche Gestalten zu selbständiger Darstellung bringen kann, welche durchaus auf Bewegung und doch zugleich auf einen Gleichgewichtszustand, d. i. auf ein Moment der Ruhe bezogen sind, und sich diese Gestalten daher auch im Zustande der Ruhe bewegt darstellen können, so wird sie mit Vortheil gerade solche Zustände zum Gegenstande ihrer Darstellung machen. Ich habe schon darauf hingewiesen, wie Michel Angelo, im vollen Bewußtsein des plastischen Stilgesetzes und im Vollgefühle seiner künstlerischen Kraft, gerade Zustände, wenn auch nicht immer der geistigen Unthätigkeit, so doch der körperlichen Ruhe wählte, um die Beziehung des menschlichen Körpers auf Bewegung zu möglichst bedeutendem, ja zu gewaltigstem Ausdruck zu bringen. Dies war ihm nur möglich durch das eingehendste Studium der Anatomie und der statischen Gesetze in Bezug auf die Bewegungen der körperlichen Glieder. Er vernachlässigte aber dabei vielleicht zu sehr die Beobachtung derjenigen Verhältnisse, die in das Bereich der Physiologie fallen, insofern er jene Studien hauptsächlich an Leichen anstellte.

Schon die Architektur hatte ihre ästhetischen Formen aus constructiven Verhältnissen zu entwickeln und auszubilden. Hier ist dies nicht nur noch ungleich dringender geboten, sondern die Complication der in der thierischen und menschlichen Organisation

liegenden constructiven Verhältnisse ist auch eine ungleich größere. Es ist aber erst möglich, die äußere Erscheinung des thierischen und menschlichen Organismus ganz zu verstehen, wenn man eine genaue Kenntniß von dem ihr zu Grunde liegenden lebendigen Zusammenhang ihrer inneren Theile gewonnen hat. Noch dringender ist dies gefordert, wenn der Künstler sich von nur sclavischer Nachahmung befreien und seinen Gegenstand frei aus seinem künstlerischen Gedanken und doch ganz dem organischen Bildungsgesetze entsprechend darstellen will.

So nothwendig für die Plastik das Studium der Anatomie und der Physiologie aber auch ist, so hat es doch nicht selten zu einer naturalistischen, übertreibenden Darstellung verleitet, bei welcher, wie in so manchen anderen Fällen, der Zweck mit dem Mittel verwechselt wurde.

Bei so viel inneren und äußeren Verschiedenheiten konnte es nicht fehlen, daß der Zusammenhang der Architektur und der Plastik, so gefordert und förderlich für beide er einerseits war, doch für die letztere andererseits wieder hemmend, ja selbst nachtheilig wurde. Denn obschon die Architektur sich der plastischen Formen nicht nur ganz unmittelbar zu ihren Darstellungen bemächtigte, wobei sie dieselben freilich ihrem Stilgesetze unterwarf und das ihnen wesentliche individuelle Moment der Bewegung in Fesseln schlug, d. i. sie stilisirte, sondern ihr auch den Raum zu eigener, freier Gestaltung eröffnete, so beeinflußte ihr Stilgesetz doch auch diese Darstellungen noch, besonders so lange das Zusammenwirken beider Künste vorzugsweise in äußerlichen Beziehungen und Verhältnissen gesucht wurde. Dies fand besonders in Zeiten statt, in denen das architektonische Stilgesetz überhaupt das herrschende war, selbst noch bei ihren von der Architektur äußerlich unabhängig erscheinenden Werken. Ganz freilich konnte die Plastik die Anlehnung an letztere doch nicht entbehren. Selbst noch die Statue bedarf einer architektonischen Basis. Doch konnte sie, wofür das Postament den Beweis giebt, dieselbe sich unterordnen, ja sich frei darüber erheben, selbst wenn sie aus ihr erst hervorgegangen sein mochte. So ist es keineswegs ausgeschlossen, daß die Statue sich vom freistehenden Pfeiler aus

entwickelt habe. Es giebt Baureste, die ganz unmittelbar darauf hinweisen, und griechische Werke der besten Zeiten wenden sogar die Bildsäule zuweilen ganz unmittelbar als freistehende architektonische stützende Glieder an. Das architektonische Denkmal, welches den Gott bedeutete oder sich doch auf diesen bezog, sollte diese Bedeutung zuletzt auch ganz unmittelbar veranschaulichen. Dies konnte entweder durch die Darstellung symbolischer Attribute des Gottes, oder durch die unmittelbare Darstellung des letzteren selbst geschehen.

§ 55. Stoffgebiet. Verhältniß zur Entwickelung der Cultur und Geschichte.

Da es vor allem die in ihrer ganzen Erscheinung auf bewußte, selbstgewollte Bewegung bezogene, und darum vorzugsweise die menschliche Gestalt ist, welche den Gegenstand plastischer Darstellung bildet, so mußte es auch zunächst hauptsächlich die noch von aller Gewandung freie, unter den Gesichtspunkt der Naturanschauung fallende, nackte Gestalt des Menschen sein, welche sie nachahmte. Selbst unter diesem Gesichtspunkte würde letztere aber in verschiedenen Himmelsstrichen sich als eine andere haben darstellen und schon hierdurch zu einer gewissen Verschiedenheit der Entwickelung plastischer Kunst geführt haben müssen. Die Auffassung derselben hing aber noch von der Verschiedenheit der geistigen oder Culturentwickelung der Menschen ab, da, wie wir fanden, die Erscheinungen der Außenwelt erst unter dem Einflusse der Begriffe eine bestimmtere Bedeutung erlangen konnten und das Verständniß der menschlichen Gestalt von der Kenntniß der ihr zu Grunde liegenden anatomischen und physiologischen Verhältnisse abhängig ist. Die Culturstufe, welche der Mensch einnimmt, ist aber selbst wieder nicht ohne Einfluß auf die Natur und die natürliche Erscheinung desselben. Vielmehr durchläuft die menschliche Gestalt in Haltung, Bewegung und Ausdruck, vielleicht selbst in der Ausbildung einzelner Organe im Gange der Culturentwickelung die mannigfachsten, wenn auch zumeist wohl sehr feinen Veränderungen und Wandlungen, so daß sich der plastische Künstler verschiedener Zeiten und Völker

auch unter dem bloßen Gesichtspunkt der Natur einem verschiedenen Darstellungsstoffe gegenüber sieht. Indessen erlangt der Mensch durch die Cultur, wie wir gefunden, auch eine ganz neue, höhere individuelle Bedeutung, die ihn dem Standpunkte der Natur enthebt, deren Verschiedenheit nach Zeit, Volk, Stand und Beruf durch Kleidung, Wohnung, Geräthschaften ꝛc. zu äußerer Erscheinung gelangt, und welche von der plastischen Kunst nicht übersehen werden darf, falls sie den Menschen auch noch von dieser, seiner bedeutendsten Seite zum Gegenstande der Darstellung macht. Dieser Stoff erhält aber eine höchst wichtige Erweiterung und eine ganz neue Bedeutung durch die Ausbildung der religiösen Vorstellungen, durch die Ueberlieferung der mit ihnen in Beziehung gebrachten wirklichen Begebenheiten in der Form der *Mythe, Sage, Geschichte*, welche nun zu den wichtigsten Quellen künstlerischer Anregung und Antriebe und zu ihrem bedeutendsten Stoffgebiet werden. Auch die Plastik zog davon Nutzen. Sie mußte schon deshalb eine historische Entwickelung haben, weil sie so vielfach von der historischen Entwickelung der Cultur beeinflußt und abhängig ist.

Es sind verschiedene Richtungen, verschiedene, freilich oft wieder mit einander zusammenfließende Strömungen, die sich an dieser Entwickelung unterscheiden und beobachten lassen. Von ihnen will ich nur folgende Gegensätze hervorheben: den Gegensatz einer *religiösen* und einer *weltlichen*, den einer dem *Privatleben* der Menschen und einer dem *öffentlichen Leben* dienenden *Kunst*, sowie endlich den einer Kunst, welche, von der *Naturnachahmung* ausgehend, auf diese gerichtet bleibt, und einer von der Empfindung, von der Idee und ihrer Bedeutung ausgehenden *symbolischen* und *allegorischen* Kunst. Es ist besonders die letzte gewesen, welche sich in Anlehnung an die Architektur und unter ihrem Einflusse und dem der religiösen Vorstellungen entwickelt hat. Beherrschten die letzteren doch fast zu allen Zeiten nicht nur das öffentliche, sondern auch das Privatleben. Wenn sich daneben gleichzeitig und selbständig noch eine von der Naturnachahmung ausgehende weltliche Kunst entwickelt haben sollte, so haben sich doch die plastischen

Zeitstile immer nur unter dem Einfluß der architektonischen Stilgesetze und der religiösen Ideen herausgebildet. Ein Blick auf die plastischen Denkmäler der ältesten Völker und Zeiten belehrt uns, daß es ihnen vor Allem auf die religiöse Bedeutung des Darzustellenden ankam. Hierzu konnten die Vorbilder der Natur, die eine wesentlich andere, untergeordnete Bedeutung hatten, umsoweniger genügen, je geheimnißvoller jene Bedeutung, je übergreifender, schrankenloser die von den religiösen Vorstellungen erregte Phantasie jener Völker war.

Die architektonische Behandlung der organischen Gestalten entsprach durch das Feierliche, Gebundene, Verschlossene ihres Charakters bis zu einem gewissen Grade wohl jener Bedeutung, nicht aber dieser Richtung der Phantasie, die nach einem schreckhaften, seltsamen, ungeheuerlichen Ausdruck verlangte. Die wunderlichsten, grauenhaftesten Aneinanderfügungen menschlicher und thierischer Körpertheile oder Vervielfältigungen einzelner Glieder entstanden.

Erst den Griechen gelang es, einen auf reine Naturanschauung gegründeten, sich von der Architektur und ihrem Einfluß völlig befreienden, selbständigen plastischen Stil zu entwickeln, der sich zugleich über die bloße Naturnachahmung zur vollen Freiheit der Schönheit erhob. Selbst jenes ungeheuerlichen Elementes bemächtigten sie sich, wie ihre Centauren, Flußgötter, Harpyien &c. beweisen, in diesem Sinne. Bei ihnen kehrte sich sogar, worauf ich bei der Architektur schon hinweisen konnte, das Verhältniß zwischen ihr und der Plastik um. Die Plastik wurde die Herrschende. Sie verlor aber allmählich von ihrer religiösen symbolischen Bedeutung und nahm eine realistische Richtung an.

Ein ähnlicher Entwickelungsgang hat sich auch bei den neueren Völkern unter dem Einfluß des Christenthums in Bezug auf sie wieder herausgebildet. Das Christenthum mußte der tiefen Innerlichkeit seines Wesens nach die Bildnerei anfänglich um so mehr scheuen, als diese entweder noch an die heidnischen Vorstellungen gebunden oder ganz weltlich war. Unter ihrem und dem Einflusse des byzantinischen Baustiles entwickelte

sich aber doch eine Plastik von einem zugleich architektonischen und kirchlich-symbolischen Charakter, der sich anfänglich auch auf diejenige übertrug, die sich unter dem Einfluß des romanischen und gothischen Baustiles ausbildete. Allmählich, zuerst in Italien, suchte sich jedoch die Plastik diesen doppelten Fesseln zu entwinden, was ihr unter dem Einfluß der wieder erweckten Antike und des durch sie angeregten Naturstudiums zuletzt auch gelang, so daß sie sogar, besonders in dem ebengenannten Lande, zeitweilig an die Spitze der bildenden Künste trat, um freilich sehr bald diese Stelle an die sich unter ihrem Einflusse emporschwingende Malerei abtreten zu sollen, die nun die herrschende wurde und blieb.

§ 56. Künstlerische Subjectivität in der Plastik. Das individuelle und nationale Moment derselben. Umfang ihrer ästhetischen Wirkungen.

Der Ausschluß der durch die körperlichen Beziehungen der Außenwelt bedingten stimmungsvollen Verhältnisse von den plastischen Darstellungen fordert allein schon, daß diese einen mehr objectiven Charakter, als die der Malerei, haben müssen. Die Subjectivität des Künstlers muß sich bei ihr noch ungleich mehr, als bei dieser, in das Werk desselben verlieren, da sie in diesem weniger Spielraum hat, um in die Erscheinung treten zu können, weniger selbst als die Architektur, die zwar jene Verhältnisse der Stimmung ebenfalls unmittelbar von sich ausschließt, die aber doch indirect eine Fülle solcher Verhältnisse, besonders im Innenbau, bedingen und ihre Werke auf sie mit beziehen und berechnen kann. Die Plastik erscheint hierdurch als die objectivste und kälteste aller bildenden Künste. Nichtsdestoweniger ist das plastische Werk nicht nur durch seinen Gegenstand individueller und lebensvoller, als das architektonische, sondern es kann hier, wenn auch nicht die Subjectivität, so doch die Individualität des Künstlers in die Auffassung, in die Conception seines Werkes, ja selbst in die Ausführung desselben in bedeutenderer Weise eingehen, als dort; er kann sich hierdurch leichter über das nationale im Zeitstile fortwirkende Moment erheben.

Das individuelle Leben, welches die plastischen Werke vor der Architektur voraushaben, muß die ästhetischen Wirkungen derselben in gewissem Sinne gegen die der letzteren erhöhen und ihren Umfang erweitern. Wie wir dies aber schon bei den ästhetischen Wirkungen der organischen Natur im Gegensatze zu denen der anorganischen zu beobachten hatten, ist auch hier dieser Fortschritt nicht ohne alle Einbuße in Bezug auf Ausdehnung und Intensität einzelner Wirkungen. Auch schränkt die Ruhe oder doch das Gleichgewicht, auf welche hier die Bewegung noch ganz bezogen erscheint, die ästhetischen Wirkungen der Plastik fast noch ganz auf das Gebiet des Einfach-Schönen ein, welches sie nicht allzusehr überschreiten darf. Doch erschließt sich ihr immer ein großer Theil des Erhabenen, und wie das Erhabene des Leidens, ja selbst des Unterganges steht ihr auch schon das Gebiet des Lächerlichen, doch freilich in nur beschränktem Umfange, offen. Ganz auf einen einzigen Moment verwiesen und losgelöst von den Beziehungen, die zwischen den Körpern in Bezug auf die Erscheinung bestehen, ist es dem plastischen Künstler versagt, über einen großen Reichthum der Gegensätze zu verfügen, und den Widerspruch der Erscheinungen zur vollen Auflösung zu bringen.

§ 57. Das Material und seine Behandlungsweise. Thon, Wachs und Gyps. Die Bildschnitzerei, die getriebene Arbeit, der Erzguß und die Bildhauerei.

Obschon Plastik und Architektur beide dieselben Materialien zur Bildung ihrer Werke ergreifen, hat für erstere das Material doch nicht die Bedeutung, die es für letztere hat. Die Organisation, Gliederung und Gestalt des von ihr darzustellenden Körpers ist nicht, wie die Construction der architektonischen Form und Gestalt, mit von ihrem Materiale bedingt, wohl aber ist es die Technik und die Behandlungsweise, daher selbst der Plastiker es bei seinem Entwurf mit zu berücksichtigen hat.

Das Material wird der Plastik theils unmittelbar von der Natur dargeboten, theils muß sie sich dasselbe erst herstellen. Man kann die plastischen Materialien eintheilen in biegsame und spröde, welche Verschiedenheit nun eben eine verschiedene Technik

bedingt. Zu ersteren gehören: der Thon, der Gyps und das Wachs, zu den letzteren: das Holz, der Stein, das Elfenbein und das Metall im festen Zustande, welches letztere aber im flüssigen Zustand auch noch eine andere Behandlungsweise fordert und zuläßt.

Der Thon läßt sich nur im feuchten Zustande plastisch bearbeiten und zeichnet sich dann durch außerordentliche Bildsamkeit und Lebendigkeit der Formbildung aus. Er eignet sich daher besonders zum Entwurf und Modell. Im Trocknen schwindet er ein und zeigt Risse, weshalb man zu kleineren Hilfsmodellen wohl auch Wachs angewendet hat. Zu großen Modellen dagegen, welche man macht, um sie auf ein anderes Material durch Guß zu übertragen, bedient man sich immer des Thons. Man bedarf dazu aber noch einer Zwischenform, die sogenannte verlorene Gypsform, die von ihm abgenommen wird und deren Name daher rührt, daß bei ihrer Gewinnung das Modell verloren geht. Durch Guß kann man nun mittelst ihrer ein dem Thonmodell völlig entsprechendes Gypsmodell herstellen. — Doch kann man andererseits auch dem Thone durch Brennen eine größere Dauerhaftigkeit geben (die Terracotten), welche, wie die Arbeiten von Fayence, Majolica, Porzellan ꝛc. beweisen, durch Glasur noch erhöht werden kann. Diese Technik hatte besonders durch Luca della Robbia eine hohe Ausbildung und vielleicht nicht wieder erreichte Höhe erhalten.

Der Gyps hat besonders darin einen großen Vorzug vor anderen Materialien, daß sich in ihm die feinsten Nüancen leicht wahrnehmbar machen lassen. Seine völlige Undurchsichtigkeit giebt aber dessen Erscheinungen etwas Lebloses. Gleichwohl hat er seinen besonderen Werth für die Kunst, nicht nur zur Verwendung zu Zwischenformen (von denen schon oben die Rede war), sondern auch dadurch, daß er sich vortrefflich zur Vervielfältigung plastischer Kunstwerke eignet und sich noch überdies durch die Leichtigkeit der Behandlung und eine dieser entsprechenden Billigkeit empfiehlt.

Der Gypsguß vermittelt die Technik des weichen Thonmaterials mit den wichtigsten Zweigen, in welche die Plastik bei

der Benutzung spröder und harter Materiale zerfällt: der Bildhauerei und der Bildgießerei. Eine von ihnen gesonderte Stellung nehmen die Bildschnitzerei und die Kunst des Erztreibens ein. Es ist nicht unmöglich, daß neben der Thonbildnerei die Bildschnitzerei die älteste plastische Kunstübung ist, da man die hierzu nöthigen Werkzeuge wohl früher gehabt haben dürfte, als diejenigen, welche die Bearbeitung eines härteren Materials voraussetzt. Zur Schnitzerei bot sich vorzüglich das Holz, außerdem auch noch das Horn, insbesondere das Elfenbein an. Letzteres wurde im Alterthum selbst noch zu größeren plastischen Werken, doch nur als Beleg verwendet. Von der Holzschnitzerei des Alterthums besitzen wir keine genügende Anschauung. Dagegen sind uns von ihr aus dem Mittelalter schöne und umfängliche Arbeiten erhalten geblieben. Die Weichheit des dazu verwendeten Materials läßt eine große Innigkeit des Ausdruckes zu. Dagegen eignet es sich weniger zu Werken von monumentaler Bedeutung. Die leichte Zerstörbarkeit desselben kündigt sich auch in der äußeren Erscheinung an. Daß es, wie wohl behauptet worden, zur Uebermalung nöthige oder hindränge, scheint mir nicht genügend begründet zu sein. Wohl aber hat man es vorzugsweise in Zeiten, welche zur Uebermalung neigten, in Anwendung gebracht, weil es sich dazu mehr, als jedes andere, eignet.

Die getriebene Arbeit bildet zum Erzguß den Uebergang. Sie beruht auf der Dehnbarkeit der dazu verwendeten Metalle bei einem bestimmten Hitzegrad. Die Behandlung ist der der Bildschnitzerei und Bildhauerei völlig entgegengesetzt. Nicht wie diese arbeitet sie die Form von außen aus dem Materiale heraus. Sondern sie verarbeitet dieses zunächst zu dünneren Platten und treibt dann die Form, mittelst des Hammers 2c., von der Innenseite derselben heraus, worauf sie dieselben durch Riethung und Löthung in entsprechender Weise mit einander verbindet. Da man den Platten eine große Dünne geben kann, so eignet sich dieses Verfahren hauptsächlich zu Werken, welche bei ihrer Aufstellung die Unterlage nicht allzusehr belasten sollen. Diese Kunst wurde besonders im Alterthum gepflegt.

Der vorzüglichste Meister der mittleren Zeiten war Benvenuto Cellini.

Die Bildgießerei setzt immer das Modell und die von ihm abgenommene Form voraus. Je nach der Größe des ersten wird man diese für den Guß zu einem Ganzen vereinigen oder auf mehrere Stücke vertheilen. An der Form unterscheidet man den massiven Kern und den Mantel, dessen innere Seite der Gestalt des Modells entspricht. Zwischen beiden befindet sich der zur Ausfüllung durch den Guß bestimmte Raum. Der Metallguß wird in diese Höhlung durch ein System communicirender Röhren, doch nicht von oben, sondern von der tiefsten Stelle aus geleitet, damit das freie Entweichen der Luft gesichert ist. Ist der Guß auf verschiedene Stücke vertheilt, so müssen diese zusammengefügt werden. Es ergiebt sich hieraus, daß beim Guß außer etwaigen zufälligen Unebenheiten auch noch Verbandnähte, Zapfenlöcher, Gußnähte 2c. entstehen, welche durch Meißel und Schlägel ausgeglichen werden müssen und eine Ueberarbeitung, durch Feilen, die Ciselirung, verlangen. Die Ciselirung kommt aber auch bei der getriebenen Arbeit in Anwendung.

Das wichtigste der zum Guß verwendeten Metalle ist das Kupfer. Um ihm jedoch die dazu nöthige Flüssigkeit zu geben, bedarf es eines Zusatzes von Zinn, der es zugleich veredelt und seine Farbe verschönt. In dieser Verbindung, welcher auch wohl noch Zink oder Wismuth zugefügt werden kann, nennt man es Erz oder Bronce. Es erhält mit der Zeit durch Oxydation einen grünlichen Ueberzug, die Patina (die man auch künstlich nachahmt), welcher jedoch so dünn ist, daß er die Form nicht verändert und dem Bildwerke einen milden, sanften Glanz verleiht, der seine Formen noch klarer und lebendiger hervortreten läßt. Der Erzton hat etwas Ernstes, und da er zugleich eine kräftigere Behandlung der Formen, besonders der Musculatur, fordert, so eignet er sich besonders zur Darstellung ernsterer Gegenstände, die eine realistische Behandlung verlangen oder doch zulassen. Auch eignet die structive Beschaffenheit des Erzes dasselbe vorzüglich zu Werken von großen Dimensionen, von gewaltigen Formen und kühner, energischer Composition. In neuerer Zeit

hat man neben dem Erze auch minder edle Metalle, wie Eisen und Zink, zum Bilderguß angewendet. Sie fordern jedoch einen Ueberzug, der sie vor den Angriffen der Luft und Witterung schützt. Ein solcher wird ihnen in einer künstlerischen Anforderungen entsprechenden Weise auf galvanoplastischem Wege gegeben.

Das für die Bildhauerei, im engeren Sinne, geeignetste Material ist der Stein. Von den verschiedenen Steinarten, die man hierzu verwendet hat, ist der Marmor, der auch in der Architektur die oberste Stellung einnimmt, die edelste und zweckentsprechendste. Die Griechen waren hierin vor allen anderen Völkern bevorzugt. Der pentelische und parische Marmor wird auch noch heute vor jedem anderen geschätzt. Granit und Porphyr kamen nur bei denjenigen Völkern für plastische Zwecke zur Anwendung, welche in der Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten und in der größeren Dauerhaftigkeit die Bedeutung der Kunstwerke suchten. Der Sandstein ist ein nothdürftiger Ersatz für den Marmor, zu dem man sich nur aus Gründen der Billigkeit entschließt. Der Vorzug des letzteren liegt in seiner schimmernden Farbe und in seinem krystallinischen Gefüge, welches das Eindringen des Lichtes gestattet und seinen Formen etwas mild Durchleuchtetes giebt, Eigenschaften, durch die er sich vorzugsweise zur Darstellung des Nackten eignet und welche die Alten noch durch Einreiben des fertigen Bildwerkes mit Wachs zu erhöhen suchten. Nur in seltenen Fällen arbeitet der Künstler ohne Modell unmittelbar in den Stein. Er begnügt sich wohl auch mit kleineren Hülfsmodellen (der Skizze). Meist aber findet eine auf mathematischen Grundsätzen beruhende Uebertragung vom Thonmodell statt: die sog. Punktirmanier, indem man, von bestimmten hervortretenden Punkten desselben ausgehend, zunächst die zwischeninne liegenden Flächen anlegt und dann allmählich auf dieselbe Weise zu tiefer in ihnen liegenden Punkten vorschreitet, wobei man sich verschiedener mathematischer Hülfsmittel (des Zirkels, des Bleilothes, des sogen. Kreuzes und des Punktirrahmens) bedient. Zur Bearbeitung selbst aber wendet man

Meißel und Schlägel, verschiedenartige Eisen und Bohrer, Feilen und Sägen, sowie endlich zur sorgfältigen Verschleifung des Ganzen noch Bimsstein an. Der Marmor eignet sich vorzugsweise zur Darstellung idealistischer und anmuthiger, heiterer Gegenstände.

§ 58. Theilung der Arbeit.

Der plastische Künstler geht bei seiner Thätigkeit in den meisten Fällen vom Entwurf (dem kleinen Hülfsmodell, der Skizze) aus, in welchem er das ihm in noch unsicheren Umrissen vorschwebende Phantasiebild zu fixiren sucht. Er wird bei der Ausführung, die noch manche Veränderung zulassen oder auch fordern kann, den Rückblick auf die Natur, auf das lebendige Modell, wohl nie ganz entbehren können. Handelt es sich ihm um die Uebertragung auf große Verhältnisse, so wird er schon deshalb der Unterstützung von Mitarbeitern bedürfen. Er wird ihnen zwar in der Regel nur den handwerksmäßigeren Theil seines Werkes anvertrauen, zuweilen aber zur Bewältigung desselben auch noch der Hülfe künstlerischer Kräfte bedürfen, so daß er nur der geistige Leiter und der Vollender desselben ist. Insbesondere pflegt der plastische Künstler die Uebertragung vom Thonmodell auf den Stein jetzt meist einer anderen Hand, die trotz des Mechanischen dieses Verfahrens doch wieder den Künstler voraussetzt, zu überlassen. Selbst noch der Erzguß wird bis zu einem gewissen Grade einen Mann von künstlerischem Urtheil verlangen, obschon er an sich selbst ein nur technisches Verfahren ist. Gewiß aber fordert die Ciselirung des Werkes, wenn sie von dem erfindenden Künstler nicht selbst ausgeübt wird, ein neues künstlerisches Vermögen.

§ 59. Verhältniß zur Farbe.

Die Plastik sieht zwar von der unmittelbaren Darstellung derjenigen Verhältnisse der Stimmung ab, die aus den Beziehungen der Körper im Raume in Bezug auf deren Erscheinung entspringen, sie kann aber darum noch nicht von allen Verhältnissen dieser Art absehen, z. B. nicht von allen Ver-

hältnissen der Farbe, weil jedes Material irgend eine farbige Beschaffenheit zeigt. Obschon diese Farbe und ihre Verhältnisse noch ganz verschieden sind von denjenigen, welche sich an dem nachgeahmten Gegenstande selbst in Wirklichkeit beobachten lassen, und sich auch unmittelbar gar nicht auf diesen beziehen, so ist die Farbe des Materials doch ebensowenig ganz gleichgültig für die Darstellung des Gegenstandes, als dessen übrige Beschaffenheit in Bezug auf das Licht. Dies erklärt sich daraus, daß es immer nur erst das Licht ist, welches, wie überhaupt alle Dinge, so auch die plastischen Gegenstände und ihre ästhetischen Verhältnisse sichtbar macht. Allein die Farbe und jene übrigen Eigenschaften des Materials sind doch nur insofern von Wichtigkeit hier, als sie die plastischen Verhältnisse in verschiedenem Grade und Umfange sichtbar machen und auf ihren Charakter einen bestimmten Einfluß ausüben.

Der Umstand, daß man zu verschiedenen Zeiten nicht nur die Bildwerke von Holz, sondern auch solche von Marmor bemalte und letzteres hauptsächlich von dem Volke und in der Blüthezeit seiner Kunstentwickelung geschah, dem wir vor allen anderen Völkern plastischen Sinn zuschreiben, hat die Frage entstehen lassen, ob und in wie weit das Wesen der Plastik die Farbe oder richtiger die Bemalung zulasse oder selbst fordere. Was nun die Griechen betrifft, so beweist ihre Ueberlegenheit in der Plastik noch nicht, daß sie hierin dem Einfluß der Zeit und ihren verschiedenen Geschmacksrichtungen gar nicht unterworfen gewesen wären. Obschon einige der neueren Völker fast ebenso bedeutend in der Malerei erscheinen, als sie in der Plastik, haben sich doch bei ihnen zwei ganz verschiedene Anschauungen und Richtungen der Malerei in Bezug auf die Behandlung der Farbe entwickeln können. Und wenn wir zur Zeit von den Uebermalungen der Griechen auch noch keine genügend umfassende Anschauung haben, so ist doch wenigstens so viel gewiß, daß es neben diesen bemalten plastischen Werken auch solche gab, welche nicht bemalt waren, und andere, welche nur aus verschiedenfarbigen Materialien, wie: Elfenbein, Gold, Marmor, Edelsteinen ꝛc., zusammengesetzt waren. Die Farbenwirkungen dieser

letzteren wenigstens waren also nicht auf unmittelbare Nachahmung der Natur gerichtet. Sie waren, wie kaum zu bezweifeln, unter asiatischen Einflüssen entstanden, denen sich die griechische Kunst trotz ihrer hohen und selbständigen Ausbildung immer aufs Neue erschloß.

Warum, wenn sie diesen Einflüssen nachgeben konnte, hätte aber die Plastik sich nicht auch nachgiebig gegen die emporblühende Malerei zeigen sollen, die, wie wir sahen, von der Architektur ja ebenfalls willig aufgenommen wurde? Wenn sich daher bei jenen aus verschiedenfarbigen kostbaren Materialien zusammengesetzten Bildwerken selbst noch ein Phidias, bei den bemalten aber kein Geringerer als Praxiteles neuen und glänzenden Ruhm erwarb, so beweist dies noch nicht, daß die Bemalung marmorner Bildwerke dem Geiste der Plastik wirklich entspricht; denn es ist ebensogut möglich, daß das Genie jener beiden Meister einen Fehler in einen Vorzug zu verwandeln im Stande war, als daß man eine Verirrung, die im Geiste der Zeit lag, als einen besonderen Vorzug, als eine besondere Schönheit empfand oder schätzte. Das letzte haben wir in unseren eigenen Tagen selbst nur zu oft erlebt, für das erste aber verweise ich auf jene, ebenfalls unter asiatischem Einfluß entstandenen Gebilde, in welchen die Griechen für die Verbindung thierischer und menschlicher Leiber zum ersten Male eine dem plastischen Stilgesetze und den allgemeinen ästhetischen Forderungen entsprechende Lösung fanden.

Im Allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß, weil die Plastik von einem großen Theile der Verhältnisse der Stimmung absehen muß, das plastische Stilgesetz die Farbe wenigstens niemals fordert, daher sie dieselbe jedenfalls mit Recht von ihrer Darstellung ausschließen kann. Und da sie hierin weder mit der Natur, noch mit der Malerei jemals zu wetteifern vermag, wird sie auch auf sie niemals mit Vortheil das Gewicht ihrer Darstellung legen dürfen. Die Farbe sollte ihr daher niemals mehr, als ein Mittel sein, die Verhältnisse der Form und Gestalt in ihrer Bezogenheit auf Bewegung und den besonderen Charakter beider in bestimmterer Weise zur Erscheinung zu bringen. Insoweit galt

ihr ja auch schon die Farbe des zu ihren Bildungen verwendeten Materials. Eben deshalb muß sie dieselbe aber auch wieder mit einer anderen vertauschen können, falls dies jenem Zwecke besser entspricht. Die Naturwahrheit der Farbe des Materials ist an sich selbst von keinem ästhetischen Werth, vielmehr sollte, wie wir gefunden, das Material auch in Bezug auf die Farbe und auf seine Beschaffenheit im Verhältniß zum Licht dem plastischen Zwecke gemäß gewählt werden. Anders verhält es sich hierin freilich bei den aus der Verbindung der Plastik mit den übrigen bildenden Künsten hervorgehenden Werken. Wie das architektonische Stilgesetz das plastische in diesem Zusammenwirken beherrschen konnte, so kann dieses wohl auch ein ander Mal von dem malerischen Stilgesetze wieder beherrscht oder beeinflußt werden.

§ 60. Das Nackte und die Gewandung.

Da die Plastik ihren Gegenstand losgelöst von den Beziehungen zur Außenwelt, rein in den Verhältnissen seiner Form und Gestalt zur Darstellung bringt, so kann sie, wie ich schon angedeutet, auch unbedenklicher als jede andere Kunst das Nackte in den Kreis ihrer Darstellung ziehen. Sie muß es sogar, weil ihr aus demselben Grunde die Gestalt, ihre Form und ihre Gliederung, auch wesentlich nur von Bedeutung ist, insofern sie auf Bewegung bezogen erscheint. Die Gewandung ist aber deshalb keineswegs von ihren Darstellungen ausgeschlossen. Sie ist vielmehr gefordert, wo sie den Menschen einer bestimmten Culturstufe, den Menschen einer bestimmten Zeit, oder wohl gar einen bestimmten Menschen dieser Zeit zur Darstellung zu bringen hat. Selbst die symbolische plastische Kunst schließt die Gewandung nicht grundsätzlich aus, wie diese ja selbst eine symbolische Bedeutung gewinnen kann.

Allerdings wird aber in der Plastik selbst die Gewandung noch auf die körperliche Bewegung bezogen sein müssen, sei es, daß diese in der Anordnung und Bewegung des Gewandes sich selbst noch mittelbar darstellt, sei es, daß die Gewandung wenigstens selbst durch die körperliche Bewegung in ihren

Bewegungen bestimmt erscheint. Der plastische Künstler bildet sich daher gewöhnlich zuerst den nackten Körper aus, dem er die Gewandung dann überwirft, um deren Bewegungen durch die körperlichen bestimmen zu können.

Hieraus geht aber hervor, daß die Plastik bei der Gewandung nur dieses, als das für sie Wesentliche, ins Auge zu fassen und sich, wo es nicht besonders gefordert wird, nur auf dieses Wesentliche zu beschränken hat. Sie wird in dieser Abstraction bei idealistischen und symbolischen Darstellungen ungleich weiter gehen können und müssen, als bei Gegenständen, die eine realistische Darstellungsweise zulassen oder auch fordern. Bei der Verschiedenheit des Werthes, welchen die verschiedenen Zeitcostüme für den plastischen Künstler haben, und bei der Bedeutung, welche die plastische Kunst der Griechen seit der Renaissance wieder erhielt und behauptete, hat man lange die antike Gewandung für die dem plastischen Stilgesetze einzig entsprechende gehalten. Der Mantel bildete später den Uebergang zur historischen Tracht.

§ 61. Haltung, Bewegung, Ausdruck.

Der dargestellte Gegenstand muß H a l t u n g haben. Die Haltung ist im Allgemeinen durch das organische Bildungsgesetz und den in der Plastik geforderten Gleichgewichtszustand bestimmt. Dies genügt aber nicht. Wir haben an ihr noch zwei andere Momente zu unterscheiden. Ein habituelles, welches aus der Individualität und dem Charakter des dargestellten Gegenstandes entspringt und diesen mit zur Erscheinung bringt, und ein momentanes, welches dem dargestellten Zustande, der dargestellten Bewegung, Thätigkeit oder Handlung entspricht und hierfür charakteristisch ist.

Obschon die Bedeutung des plastischen Gegenstandes hauptsächlich in der Bezogenheit auf die körperliche Bewegung liegt, so ist doch nicht die Bewegung, sondern nur die durch sie mit bestimmte und auf sie bezogene körperliche Form und Gestalt Gegenstand ihrer Darstellung. Eine Bewegung, die wesentlich hierüber hinausgeht oder -weist, überschreitet daher die durch das plastische Stilgesetz gezogenen Grenzen. Dies gilt jedoch nur von

der einzelnen Gestalt. Anders verhält es sich, wo mehrere plastische Gestalten in eine bestimmte Anordnung und Beziehung zu einander gebracht werden sollen, wie z. B. die Figuren eines Giebelfeldes, eines Reliefs oder Frieses. Hier werden die Bewegungen über die Beziehungen auf die einzelne Gestalt, nicht aber wesentlich über die Beziehungen der einzelnen Gestalten zu einander hinausgehen oder -weisen dürfen.

Die Verhältnisse, in denen die einzelnen Bewegungen einer bestimmten Gruppe von Muskeln und Gliedern zu einander stehen, kommen in den Veränderungen der ihnen entsprechenden äußeren Formen zum Ausdruck. Es kann sich hierin zugleich der innere Zustand, aus dem sie hervorgehen, mit offenbaren. Das ist besonders in den Formen und Zügen des Gesichts der Fall. Auch in diesen wird wieder ein habituelles und ein momentanes Moment zu unterscheiden sein, d. h. das Gesicht eines Menschen wird einen habituellen Ausdruck haben können, zu welchem dann ein momentaner, näher bestimmend, hinzutritt. In Bezug auf letzteren kann aber die Plastik aus den schon obengedachten Gründen weder mit der Natur, noch mit der Malerei wetteifern. Das Momentane des individuellen Ausdruckes wird also bei ihren Darstellungen immer zurücktreten müssen, was dazu beiträgt, daß ihre Werke von einem verallgemeinernden Charakter sind.

§ 62. Die plastischen Bildwerke.

Die Werke der Plastik lassen sich eintheilen in anlehnende und selbständige. Da sie ihren Gegenstand frei nach allen drei Dimensionen des Raumes darstellt und auch so darstellen muß, falls sie ihn ganz in dem, was er seiner Form und Gestalt nach ist, darstellen will, so wird auch das nach allen Seiten frei im Raume dargestellte Bildwerk die höchste Aufgabe der Plastik sein. In einer gewissen Verbundenheit mit der Architektur bleibt sie, wie wir bereits gefunden, selbst noch dann durch die Basis und das Postament. Nur das Thier der höchsten Organisationsstufen, besonders aber der Mensch erscheint zur selbständigen plastischen Darstellung geeignet. Da das Haupt und das An-

gesicht den für sie weitaus wichtigsten Theil der menschlichen Gestalt bilden, und dieser schon für sich allein eine selbständige Bedeutung anspricht, so eignet er sich auch schon zu selbständiger Darstellung, insofern nämlich der Zusammenhang mit dem übrigen Körper dabei angedeutet wird, was bei den Hermen und Büsten der Fall. Die ersteren stellen nur Kopf und Hals auf einem viereckigen Pfeiler ruhend dar, die letzteren umfassen noch einen Theil der Brust und der Schultern. Das plastische Stilgesetz in seiner vollen Strenge wird die Einzelgestalt, die Statue, immer bevorzugen, da es wie eine nach allen Seiten freie Darstellung seines Gegenstandes im Raume, so auch eine ganz freie und dabei harmonische Erscheinung und Anschauung desselben nach und von allen Seiten fordert. Es wird daher jede Verdeckung, jede Ueberschneidung desselben möglichst ausschließen. Selbst noch an den Giebelfeldern der ersten Periode griechischer classischer Plastik ist dieses Princip bei der Anordnung der hier dargestellten Gruppen, die eine ganz aufgelöste ist, festgehalten. Andererseits hat man auch für ganz freistehende Gestalten nicht selten eine zusammenhängende Gruppirung gesucht und gefunden, welche dem plastischen Stilgesetze noch immer entsprach, nicht selten aber freilich die Grenze desselben überschritt, indem sie ins Malerische oder Dramatisch-theatralische fiel.

Die Anordnung plastischer Gruppen kann zwei verschiedene Formen einhalten, welche theils durch die Natur des Gegenstandes, theils durch den Standort bestimmt werden: die horizontale und die pyramidale. Bei ganz freistehenden Gruppen wird die letztere den Vorzug verdienen. Bei den in die Architektur eintretenden Gruppen wird die Anordnung wesentlich mit durch die Formen des Raumes bedingt, den die Architektur ihnen hierzu eröffnet.

Da bei der unmittelbaren Verbindung mit der Architektur das plastische Bildwerk sich nicht mehr von allen Seiten frei betrachten läßt, so wird diese Verbindung auch eine verschiedene Behandlung zulassen, nämlich sowohl eine von der Architektur noch ganz losgehobene freie, als eine nur theilweise aus dieser hervortretende. Das Letztere führt zum Hochbild (Relief), bei

welchem wir zweierlei Darstellungsarten unterscheiden: das Basrelief und das Hautrelief. Das erste schließt sich enger an die architektonische Fläche an, aus der es hervortritt; das letztere sucht sich gleichsam mehr von ihr loszulösen und von ihrer Verbindung zu befreien.

Wenn das Relief auch von der Darstellung eines Hintergrundes und des Hintereinanders der Gegenstände noch absieht, wird es doch schon die Gesetze der perspectivischen Anordnung zu berücksichtigen haben und hierdurch ins Malerische übergehen. Dies wird aber dann in gesteigertem Maße stattfinden, wenn die Plastik das Gebiet ihrer Darstellungen dadurch zu erweitern strebt, daß sie im Relief ein Hintereinander der Gegenstände, ja zuletzt auch den vollen Hintergrund mit zur Erscheinung bringt.

§ 63. Seitenzweige der Plastik.

Gleichwie die Architektur erstreben auch die tektonischen Künste den Uebergang in die plastischen Formen und eröffnen wohl auch der Plastik den Raum zu freieren Darstellungen, die dann aber zum Theil sich an die architektonischen anlehnen, mit ihnen verbinden und von dem architektonischen Stilgesetze beeinflußt sind; theils aber auch den architektonischen Formen sich unterordnen. Die Plastik hat demnach auf die tektonischen Künste einen hervorragenden Einfluß ausgeübt und ihre Formen nicht selten bestimmt. Sie rief aber auch noch einige selbständige technische Kunstfertigkeiten: die Steinschneiderei, die Graveur- und Prägekunst, sowie die Schmiedekunst ins Leben.

Die Steinschneiderei hat sich nach zwei verschiedenen Richtungen hin entwickelt. Thonarbeiten sind theils erhaben, reliefartig, und heißen dann Cameen. Sind sie dagegen vertieft, so heißen sie Gemmen. Für die ersten werden meist Steine oder auch Muscheln benutzt, deren verschiedenfarbige Lagen eine solche Behandlung des herauszuarbeitenden Bildes gestatten, daß dieses sich durch die verschiedene Farbe von seinem Grunde wirkungsvoll abhebt. Dies dürfte vielleicht für die Bemalung der an die Architektur sich unmittelbar anlehnenden plastischen Werke zugleich einen Fingerzeig geben.

An die vertieften Arbeiten in Stein schließt sich die Kunst des Gravirens an. Sie umfaßt den Holzschnitt, die Radirung, den Kupfer- und Metallstich 2c., auf die ich jedoch bei der Malerei erst näher einzugehen habe. Auch die Glasschleiferei, das Damasciren, Guillochiren 2c. verdient hier Erwähnung.

Eine plastische Kleinkunst und Kunstindustrie hat sich noch überdies sowohl in weichen Stoffen: Holz, Elfenbein, Horn, Wachs, wie in harten und edlen Metallen entwickelt. Hier steht in erster Reihe die Schmiedekunst, die ihre Formen sowohl der Architektur, wie der Plastik entlehnt und sich an die erstere vielfach anschließt. Auch des Ueberziehens des einen Metalles mit einem edleren anderen (des Vergoldens, Versilberns, Broncirens) mag hier gedacht werden, sowie der Email.

3. Die Malerei.

§ 64. Allgemeiner Charakter. Verhältniß zur Architektur und Plastik. Verhältniß zur Natur. Abhängigkeit von der Anatomie und Physiologie, sowie von der Optik. Verhältniß zur Cultur. Beziehung des malerischen Gegenstandes auf seine Umgebung. Verschiedenheit des Stoffgebietes und die daraus entspringenden verschiedenen Arten der Malerei.

Wie die Architektur und Plastik stellt auch die Malerei ihren Gegenstand nur für das Auge und in den Verhältnissen eines einzigen Momentes dar. Wenn aber die Plastik denselben von den äußeren, durch Licht und Luft vermittelten Beziehungen loslöste, in welchen die Körper zu einander stehen, so stellt ihn dagegen die Malerei gerade in diesen Beziehungen, und sogar um dieser Beziehungen willen dar, daher auch in Beziehung auf das Auge d. i. in den Verhältnissen, in denen er diesem erscheint und nicht so wie dort in den Verhältnissen, in denen er selbst unmittelbar zum Raume steht. Jenes bedingt gewisse stimmungsvolle, dieses die perspectivischen Verhältnisse, die beide in die plastische Darstellung unmittelbar nicht mit eingehen konnten, die malerische aber zur Flächendarstellung nöthigen. In Bezug auf die perspectivischen Verhältnisse bedarf dies keiner weiteren Erklärung.

Die der Stimmung beruhen aber darauf, daß sie nur auf Grund von Verhältnissen der Form und Gestalt zur Erscheinung gebracht werden können, was eben unmittelbar immer nur möglich ist, insofern der Gegenstand flächenhaft dargestellt wird. Die flächenhafte Darstellung ist also der Malerei eben so wesentlich, als daß sie ihren Gegenstand zugleich in den obengedachten Verhältnissen der Stimmung und in denen der Form und Gestalt zur Erscheinung bringt.

Sie kann aber hierbei bald die einen, bald die anderen bevorzugen oder auch unterordnen. Sie kann von den Verhältnissen der Stimmung so weit absehen, daß nur noch die reine Contourzeichnung übrig bleibt, und andererseits ihren Gegenstand auch nur um jener stimmungsvollen Verhältnisse willen zur Darstellung bringen und die Verhältnisse der Form und Gestalt dagegen zurücktreten lassen, was schon allein zwei verschiedene Richtungen der Malerei bedingt: die Stilisten und Coloristen.

Bis hierher habe ich nur erst die körperlichen Beziehungen berührt; es wird jetzt noch nöthig sein, der geistigen mit einigen Worten zu gedenken, die sowohl jene bedingen, und näher bestimmen, als ihnen auch eine höhere Bedeutung verleihen können. Es ist dies der Grund, warum die geistigen Beziehungen schon, wie wir gefunden, auch in die plastischen Darstellungen, doch nur in beschränkter Weise, eingehen und sogar stimmungsvolle Verhältnisse in ihnen zu bedingen vermögen. Dies ist nun hier, wo die durch Licht und Luft vermittelten Verhältnisse dieser Art noch hinzutreten, in ungleich größerem Umfange möglich, weil sie in diesen und durch diese erst zu bedeutenderem Ausdruck gelangen können. Schon hierdurch erscheint das Stoffgebiet der Malerei sowohl in Bezug auf das äußere, wie auf das innere Leben außerordentlich gegen das der Plastik erweitert, und die Vertiefung und Bedeutung, welche jene dem Ausdruck des letzteren zu geben vermag, bringt es noch überdies mit sich, daß sie, obschon sie in ihren Darstellungen eben so wie die Plastik und Architektur an die Gesetze des Gleichgewichts gebunden ist, sich doch über dieselben so weit zu erheben vermag, daß sie z. B. schwebende, fliegende oder auf Wolken ruhende Gestalten rc. darstellen kann.

Eine weitere Ausdehnung erhält ihr Stoffgebiet durch den Umstand, daß sie in perspectivischen Verhältnissen darstellt und diese im Hintereinander der Darstellung einen Hintergrund fordern, denn hierdurch fallen eine Menge von Gegenständen in ihr Gebiet, welche die Plastik ganz von sich ausschließen mußte. Dies hängt zum Theil damit zusammen, daß eine Menge Gegenstände, welche durch die Verhältnisse der Form und Gestalt allein eine genügende ästhetische, daher auch eine genügende plastische Bedeutung noch nicht besitzen, durch die an ihnen zur Erscheinung kommenden Verhältnisse der Stimmung doch eine malerische Bedeutung erlangen können.

Die Malerei umfaßt demnach in gewissem Sinne das ganze Gebiet des Sichtbaren, sowohl des äußeren wie des inneren Lebens. Sie kann zwar zum Theil, doch nie ganz von den Verhältnissen der Stimmung, muß aber bei denen der Form und Gestalt unmittelbar von dem Verhältnisse der Tiefe absehen, welche sie eben deshalb dafür mittelbar in ihrer ganzen, nur durch die Gesetze des Sehens begrenzten Ausdehnung zur Darstellung bringen kann.

Die Malerei mag sich zunächst wohl in Anlehnung an die Architektur und Plastik und unter deren Einfluß entwickelt haben. Der Malgrund, dessen sie bedurfte, ist ihr gewiß zuerst von der bauenden und der tektonischen Thätigkeit des Menschen bereitet worden. Später boten sich ihr wohl dazu die Formen der Plastik noch an. Man wird jedoch die Bemalung von der Malerei noch zu unterscheiden haben, sowie bei jener wieder zwei Gattungen, von denen die eine nur auf Hervorhebung der architektonischen Formen und ihrer Gegensätze ausgeht, dabei aber die von ihnen erstrebte Harmonie zu wahren hat, während die andere die Farbenwirkungen der Natur auf die nach ihrem Vorbilde geschaffenen Gegenstände zu übertragen sucht, was sich also nur auf die Werke der Plastik bezieht. Obwohl hiernach schon bei der Bemalung ein malerisches Moment und Interesse einfließen kann, so bleibt es den Wirkungen der Architektur und der Plastik doch untergeordnet und an die Formen beider gebunden. Letzteres ist selbst noch bei der Malerei

der Fall, falls diese nur bestimmte architektonische oder plastische Formen nachahmt. Doch auch, als sie selbständiger auftrat, hat sie noch immer, und zwar dann um so mehr unter dem Einfluß der beiden Schwesterkünste gestanden, wenn sie sich als besonderer, schmückender, belebender oder wohl auch symbolisch erklärender Theil den Werken der Architektur einfügte. Sobald die drei Schwesterkünste gemeinsam zusammenwirken, werden sie sich, obgleich das Stilgesetz einer jeden ein anderes ist, doch immer einander mehr oder minder bedingen und der Architektur wird dabei meistens der Vorrang zufallen. Der Einfluß der letzteren wird sich hauptsächlich in der Anordnung der einzelnen Gestalten und in der ihrer Gliederung zeigen; der der Plastik dagegen in der möglichsten Lösung derselben von den durch Luft und Licht vermittelten Verhältnissen der Stimmung.

Dringender fast als die Plastik ist die Malerei an die Beobachtung und das Studium der Natur verwiesen, die sie ebenfalls und in ungleich größerem Umfange zum Gegenstande der künstlerischen Nachahmung macht. Sie ist dabei nicht wie jene auf die höheren Thiere und den Menschen beschränkt. Wo sie die Natur rein als solche darstellen will, bevorzugt sie vielmehr die unbewußte Natur (die Landschaft, das Blumenstück). Die Thierwelt stellt sie wohl auch unter diesem Gesichtspunkte dar, lieber jedoch in Beziehung zur Cultur und dem Menschen; den letzteren aber fast immer in diesen Beziehungen oder im Gegensatz zur Natur.

Schon das Studium der Natur weist auf die Abhängigkeit hin, in welcher auch die Malerei wieder von der Cultur und ihrer Entwickelung ist. Wie der Plastiker muß auch der Maler sich mit den Gesetzen der Anatomie und der Physiologie, zugleich aber noch mit denen der Optik, sowie mit den Bildungsgesetzen der unorganischen und der vegetabilischen Natur vertraut machen. Bildhauer und Architekten, die ihre Gegenstände nicht so darstellen, wie sie dem Auge erscheinen, sondern wie sie sich selbst nach Form und Gestalt zum Raume verhalten, bedürfen der Kenntniß der letzteren kaum. Bei ihnen fällt höchstens die Verschiedenheit der Accommodation des Auges für die horizontalen und die verticalen Verhältnisse, doch lange nicht in dem Umfange

in Betracht, wie man gewöhnlich annimmt. Auch hat die Architektur bei den vorspringenden und zurücktretenden Theilen den Standort mit zu berücksichtigen, von dem sie dieselben hauptsächlich betrachtet wissen will.

Nicht minder wichtig sind für die Malerei ferner die Fortschritte, die man auf einzelnen Gebieten der angewendeten Naturwissenschaften macht, insofern diese zur Vervollkommnung ihrer technischen Hülfsmittel und Voraussetzungen: der Farben, des Malgrundes &c. beitragen.

Ungleich bestimmter und mannigfaltiger, als bei der Plastik, sind auch endlich die Antriebe, die ihr von der Cultur, ihren Formen und ihren Erzeugnissen kommen, wie diese ihr ja in ungleich umfassenderer Weise als Stoff der Darstellung dienen. Der Mensch auf den verschiedenen Stufen, in den so unendlich verschiedenen Zuständen der Cultur ist auch ihr der würdigste, fruchtbarste Gegenstand. Religion, Sage, Dichtung, Geschichte, das Leben des Tages, sie alle bieten ihr einen unerschöpflichen Stoff. Weil es vorzugsweise die Beziehungen sind, welche dem Gegenstand hier seine Bedeutung geben, so ist hier auch die Umgebung, welche sich der Mensch durch seine Cultur erzeugt, von großer Bedeutung. Schon die Kleidung des Menschen allein wird hier zur Quelle der mannigfaltigsten, reiz- und interessevollsten Verhältnisse! Daher das historische Moment des Costüms, die Costümtreue, die historische Wahrheit, hier von einer ganz anderen Bedeutung als für die Plastik sind. Wenn einzelne Zeiten anders darüber dachten, wenn sie mehr oder weniger davon absahen, so geschah es doch nicht ohne Einbuße und stets auf die Gefahr, sich allmählich in Conventionalismus zu verlieren. Für das Malerische ist die Beziehung des Gegenstandes auf seine Umgebung so wesentlich, daß hier auch das Kleine, Unbedeutende, das Zufällige, Niedere, Häßliche, ja selbst das Leblose in den Kreis der Darstellung gezogen werden kann (das Genrebild, das Stillleben) und der Maler, wenn auch von einer bestimmten Umgebung, so doch nicht von der Beziehung auf sie völlig absehen darf und wäre sie auch nur durch Licht

und Schatten, durch die umgebende Luft (in dem Hintergrund) angedeutet.

Diese Beziehungen auf die Umgebung und der Umgebung auf ihren Gegenstand, die stimmungsvollen Verhältnisse, die ihnen entspringen, die geistigen Beziehungen, die in sie eingehen, dies alles kann zur Individualisirung des Gegenstandes wesentlich beitragen, daher der individuelle Ausdruck und besonders der Ausdruck des individuellen momentanen Zustandes hier eine ungleich vertieftere, umfassendere Bedeutung als in der Plastik gewinnen kann. Aus gleichem Grunde kann aber auch das subjective Moment der künstlerischen Darstellung zu bedeutungsvollerem Ausdruck kommen und zwar um so mehr, als die Verhältnisse der Stimmung darin hervortreten. Je mehr der Maler dagegen davon absieht, desto mehr wird seine Darstellung an Objectivität des Charakters gewinnen, hierdurch aber zugleich dem plastischen Stilgesetze sich nähern.

All diese Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes geben der Malerei im Gegensatze zur Plastik gewissermaßen einen allegorischen, dieser dagegen einen mehr symbolischen Charakter. Mit dem größeren Umfange des Stoffgebietes erlangt aber die erste zugleich noch einen größeren Umfang der ästhetischen Wirkungen. Die Plastik konnte kaum über das Gebiet des Einfach-Schönen hinaus, das Erhabene fiel noch nicht ganz, das Lächerliche nur zum kleinsten Theil in das Bereich ihrer Darstellung. Sie war in der unmittelbaren Darstellung der Gegensätze außerordentlich beschränkt, das Häßliche war von ihr noch fast ausgeschieden. Die Malerei gewinnt für dies Alles einen ungleich freieren, umfassenderen Spielraum.

Es wird hier am Orte sein, auf die verschiedenen Gattungen der Malerei hinzuweisen, welche aus der Verschiedenheit ihrer Stoffgebiete entspringen. Der Gegensatz von religiöser und weltlicher Kunst besteht auch hier, aber nur auf dem Gebiete der sogen. Historienmalerei, welche sowohl die religiöse, kirchliche, mythische, wie auch diejenige Malerei umfaßt, welche ihre Gegenstände aus dem Gebiete der Geschichte, Sage und Dichtung entnimmt. Entscheidend für diesen allgemeinen Begriff der

Historienmalerei ist eigentlich weniger das Stoffgebiet, als der Stil der Behandlung, der immer ein hoher, auf die Bedeutung des Gegenstandes gerichteter sein muß, daher selbst ein Theil der Porträtmalerei noch mit unter diesen Begriff fällt, wogegen wieder ein Theil der der Dichtung entnommenen Stoffe in das Gebiet des Genre-, Cultur- und Sittenbildes gehört. Als Nebenzweige beider mögen hier noch das Schlachtenbild, das historische Costüm- und historische Genrebild genannt werden. Das Porträt oder Bildniß entnimmt seinen Stoff der Wirklichkeit, hat aber hauptsächlich nur den Menschen und zwar als Culturerscheinung zum Gegenstande. Die der Natur entlehnten Stoffe führten zur Landschaftsmalerei (auf deren Gebiete man das Stil- und das Stimmungsbild, die historische und die heroische Landschaft unterscheidet), zum Thierstück, das zum Theil in das Gebiet des Genre- und Culturbildes fällt, und zur Blumen- und Fruchtmalerei. Das Architekturbild und das Stillleben umfassen sowohl Natur- und Culturgegenstände, als den Gegensatz beider. Alle diese Gebiete greifen wieder vielfach in einander über und können sich auch vielfach mit einander verbinden. Jenes beruht darauf, daß die Behandlung des Stoffes durch die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung möglicherweise eine verschiedene ist. Dies kann eine hohe oder niedere, eine ernste oder heitere, eine lyrische, elegische, oder eine humoristische, satirische Behandlungsweise bedingen. Hierher gehören unter Anderem die Karikatur, die Groteske &c.

§ 65. Historische Entwickelung der Malerei.

Von der Malerei der vorchristlichen Völker haben wir eine nur ungenügende Anschauung. Sie scheint sich jedoch ganz unter dem Einfluß der architektonischen und plastischen Stilgesetze entwickelt zu haben und auch, nachdem sie zu einer selbständigen Kunst sich losgerungen hatte, noch unter diesem Einfluß geblieben zu sein. Von den Verhältnissen der Stimmung hat sie wohl nur mäßig Gebrauch gemacht, dagegen wird sich bei den Griechen die Ausbildung der Verhältnisse der Form und Gestalt und schon

deshalb die Modellirung und die Farbe sicher zu großer Vollkommenheit entwickelt haben. Diesen Charakter mußte die Malerei um so fester bewahren, so lange sie bei ihren Darstellungen auf eine noch außerhalb der Kunst liegende symbolische Bedeutung sah. Dies war aber auch in den ersten Zeiten der christlichen Kunst wieder der Fall, daher diese die Malerei vorzugsweise an diejenige Technik anknüpfte, welche ihrer Natur nach mehr, als jede andere unter architektonischem und plastischem Einflusse stand und das specifisch Malerische gewissermaßen von sich ausschloß: die Mosaikmalerei nämlich, von welcher die ganze neuere Malerei ausging. Auch die sich später entwickelnde Miniaturmalerei behielt diesen Charakter noch bei. Selbst noch das mystische Element der an geheimnißvollen, dunklen Beziehungen überreichen mittelalterlichen Scholastik wurde der Entwickelung des malerischen Geistes nicht förderlich. Es führte, wie in der Poesie zunächst zu einer frostigen Allegorie und Symbolik, zu einem Spiel mit Begriffen, das höchstens in den Arabesken, dem Schling- und Schnörkelwerke der Miniaturmalerei nach einem freieren, phantasievolleren Ausdrucke rang. Der sich aus der Mosaikmalerei entwickelnde Stil ging von Byzanz aus und war lange der herrschende. Es scheint, daß man sich erst im 11. Jahrhundert aus der strengen Gebundenheit seiner Formen zu befreien begann, zunächst nur zu Gunsten der körperlichen Bewegung oder des Ausdrucks. Erst später trat unter dem Vorgang der Plastik ein an der Naturanschauung erwachender Sinn für Wahrheit und Schönheit der Form mit hinzu, der sich besonders in Italien entwickelte, unter dem Einfluß des romanischen und gothischen Baustils einen eigenthümlichen Charakter gewann und zur Ausbildung eigenthümlicher Formen führte. Hier rief dann das Studium der Antike eine ganz neue Kunstblüthe in Plastik und Malerei hervor, wobei sich die letztere zu voller Selbständigkeit und endlich zur tonangebenden, herrschenden Kunst emporrang. Auch jetzt aber blieben zunächst die malerischen Formen noch unter dem Einfluß plastischer Stilgesetze und selbst auf ihrer höchsten Entwickelungsstufe erscheinen bei den Italienern die Verhältnisse der Form und des geistigen Ausdrucks bevorzugt und die der

äußeren Stimmung ihnen nur untergeordnet, wennschon in der venetianischen Kunst die Farbe zu einer noch nicht übertroffenen Ausbildung kam und Correggio den vollen Zauber des Helldunkels über seine Bilder ergoß. Dies erklärt sich zum Theil aus dem Charakter der romanischen Völker, besonders des italienischen, bei dessen Vermischung das römische Element über das germanische obsiegte, da wir ähnlichen Erscheinungen auch auf den übrigen Kunstgebieten zu begegnen haben, zum Theil aber auch aus der Natur und den äußeren Erscheinungsformen des Landes und seiner Bevölkerung. Denn nicht nur, daß es hier gerade die Schönheit der Form und Gestalt war, welche das Auge des Künstlers vorzugsweise anziehen mußte, es traten diese bei der außerordentlichen Reinheit und Klarheit der Luft demselben zugleich in der vollen Schärfe ihrer Linien entgegen.

Wie anders dagegen bei dem Niederländer, der aus germanischem Geiste und unter den besonderen Bedingungen seines Landes und seines Volkscharakters nach der Seite der stimmungsvollen Verhältnisse eine ganz eigenthümliche Blüthe der Malerei entwickelte. Jemehr derselbe auf die Beobachtung der Natur zurückging, destomehr mußten es auch grade diese Verhältnisse sein, welche sein Interesse anregten, welche seinen Werken den besonderen Zauber verliehen. Der Gegensatz, in welchem die niederländische Malerei hierdurch zur italienischen stand, macht sich aber auch darin geltend, daß diese einen durchaus idealistischen, jene einen überwiegend realistischen Charakter zeigt, daß jene vorzugsweise in der Darstellung religiöser und mythologischer Gegenstände, diese aber im Genre- und Landschaftsbilde ihre höchsten Triumphe feiert, immer jedoch so, daß sich beide im historischen Bilde und im Porträt begegnen konnten. Die stimmungsvollere Behandlung der dem germanischen Geiste entsprungenen Malerei gestattete, wie sie ja auch aus stärkeren subjectiven Antrieben hervorging, der künstlerischen Subjectivität ein freieres Eingehen in ihre Darstellung, als die, die Verhältnisse der Form und des geistigen Ausdrucks begünstigende italienische Kunst. Obschon sich beide von der Architektur und Plastik zu voller Selbständigkeit losgerungen, ist dies von jeder in einem ver-

schiedenen Sinne geschehen; von jener in einem solchen, welcher dem Gegensatze von Reformation und Katholicismus entsprach, von dieser in einem mit ihnen Fühlung behaltenden Sinne. Wo die Malerei der Architektur sich unmittelbar zu verbinden hat, wo ein monumentaler Charakter von ihr gefordert ist, wird sie sich dem Stilgesetze der italienischen Malerei immer mit Vortheil fügen oder doch wenigstens nähern.

Die italienische und die niederländische Malerei sind auf die Entwickelung dieser Kunst bei den übrigen Culturvölkern nicht ohne Einfluß geblieben. Die Verschiedenheit des nationalen Geistes, sowie der ethnographischen und geographischen Bedingungen haben aber dem Gange derselben bei jedem einzelnen dieser Völker eine eigenthümliche Richtung und ihren Formen einen eigenthümlichen Charakter gegeben.

§ 66. Der Malgrund, der Malstoff und ihr Verhältniß zur Technik.

Die Malerei hat, wie wir gefunden, ihren Gegenstand flächenhaft darzustellen. Wenn aber auch die Flächendarstellung eine nothwendige Voraussetzung des Malerischen ist, so ist darum doch noch nicht jede Flächendarstellung schon malerisch. Weder die geometrische, technische, noch selbst die architektonische Zeichnung ist es als solche. Ich konnte schon darauf hinweisen, inwiefern Plastik und Malerei in ihr einander berühren. Läßt man die Contouren eines Basreliefs rein in die Fläche zurücksinken, so entsteht eine Zeichnung, die nur insoweit noch malerisch ist, als es das Relief vorher schon gewesen, im Uebrigen aber noch immer den plastischen Charakter bewahrt. Selbst die einfachste Contour kann aber noch einen Ausdruck, eine Andeutung von Schatten und Licht in sich aufnehmen und hierdurch malerisch werden.

Dies ist der Grund, warum in den vervielfältigenden Künsten des Kupferstiches, der Radirung, des Holzschnittes ꝛc. sich eine plastische Technik mit malerischem Gefühl, zu malerischen Absichten und Wirkungen verbinden kann. Um malerisch werden zu können, bedarf es entweder einer besonderen Auffassung des

Gegenstandes, die sich in der Behandlung der Zeichnung schon ausdrücken läßt, selbst wenn dieselbe nur aus Contouren besteht, oder einer besonderen Anordnung der Gegenstände. Beides ist wohl von einander zu unterscheiden. Man kann einen architektonischen oder plastischen Gegenstand malerisch auffassen, ohne in seiner Anordnung irgend etwas zu verändern, als daß man dieselbe nach dem Gesetze der Perspective in die Fläche zurücksinken läßt. Man kann andererseits einen malerischen Gegenstand auf ein anderes Material übertragen, z. B. durch Zeichnung und Stich, und ein sehr verschiedenes Verfahren dabei beobachten, welches in dem einen Falle von einem specifisch malerischen, im anderen Falle von einem mehr plastischen Charakter ist. So ist die Radirung malerischer, als der Kupferstich, und selbst noch bei diesem läßt sich eine plastischere von einer malerischeren Behandlungsweise unterscheiden. Auch haben wir, wenn wir Kupferstich, Radirung und verwandte Künste zur Malerei rechnen, den malerischen Gegenstand, den sie behandeln, und den durch sie zu erlangenden Abdruck, nicht aber die künstlerische Technik und das unmittelbare Ergebniß derselben im Auge, welche sich im Ganzen nur wenig von denen des Stein- und Metallschnittes, von dem Damasciren und Nielliren unterscheiden, die ja zum Theil die Zeichnung auch fast flächenhaft zur Erscheinung bringen.

Die Zeichnung bildet, wenn sie sich auf die Contour beschränkt, die äußerste Abstraction des Malerischen. Sie kann aber auch mehr oder weniger ausgeführt werden, so daß sie, durch die bloßen Gegensätze von Licht und Schatten, alles, bis auf die Farbe, enthält, was in den Begriff des Malerischen fällt: Modellirung, Luftperspective, Helldunkel. Selbst noch die Farbe kann bis zu einem gewissen Grad durch die Behandlung von ihr angedeutet werden. Obschon man auf jedem Malgrunde zeichnen kann, so ist doch das Papier weitaus das vorzüglichste Material dafür. Vor dessen Erfindung wendete man das Pergament, doch mehr schon zur Aquarellmalerei, an. Die zur Zeichnung verwendbarsten Materialien sind: Bleistift, Kreide und Kohle. Durch die Anwendung farbiger Stifte hat man die Zeichnung auch noch zur Malerei erhoben. Der Bleistift eignet sich vorzüglich zur Skizze

und zur Ausführung von Gegenständen von minutiösen, zierlichen Formen, besonders wenn das Gewicht auf diese letzteren fällt. Die größere Weiche der übrigen der vorgenannten Materiale gestattet dagegen das Verreiben oder Verwischen des Tons, was durch die Feinheit der Uebergänge die Bevorzugung der stimmungsvollen Verhältnisse gestattet und zu der eigentlichen Malerei hinüberleitet. Das ist besonders bei der Pastellmalerei (mit farbigen Kreidestiften) der Fall, deren Farben sich fast eben so gut mit einander vermischen lassen, wie die flüssigen, daher man auch diese auf trockenem Wege erlangten farbigen Darstellungen mit unter den Begriff der Malerei faßt. Der eigenthümliche Reiz des Weichen, Wolligen, Warmen und Duftigen, der ihren Farben eigen, schränkt die Pastellmalerei auf ein kleines Stoffgebiet ein. Dies, sowie ihre geringe Haltbarkeit, hat sie, als einen Seitenzweig der Malerei, immer nur vorübergehend zu Ansehen und Bedeutung gelangen lassen.

Die Kohle empfiehlt sich durch Leichtigkeit der Behandlung zu Arbeiten von größerem Umfange. Sie wird daher vorzugsweise zur Herstellung von Cartons verwendet. Die Kreide erlaubt jedoch mehr noch als sie, Farbentöne zum Ausdruck zu bringen.

Bei der Zeichnung wird das Material oder der Malstoff nur auf trockenem Wege auf den Malgrund aufgetragen. Er ist demselben daher nur mehr oder minder lose verbunden. Diese Verbindung läßt sich zwar bei der Kreide und Kohle durch ein einfaches Verfahren noch nachträglich fixiren. Indessen mußte man doch auf Mittel sinnen, gleich unmittelbar eine dauerhaftere Verbindung zu erzielen, was durch den flüssigen Auftrag der Farbe erreicht wurde.

Eine solche Verbindung der Farbe mit dem Malstoffe wurde für das Pergament, das Papier und verwandte Stoffe in der Aquarellmalerei gefunden. In ihrer einfachsten Form, durch die Anwendung von Tusche oder Sepia, geht sie wie die Zeichnung auf bloße Licht- und Schattengebung aus. Die später erfundenen Aquarellfarben haben den Vorzug durchsichtiger Klarheit und empfehlen sich überall, wo entweder eine große Leichtigkeit oder eine große Feinheit und Zartheit der Behandlung

gefordert oder doch vortheilhaft ist. Sie führten daher zunächst zur Miniaturmalerei (von miniatus Zinnoberroth, daher ursprünglich Rothmalerei). Später benutzte man sie zum Skizziren, sowie zur Ausführung landschaftlicher, genrehafter Gegenstände, zu Blumen- und Fruchtstücken, zum Stillleben, wohl auch zum Porträt. Erst in neuerer Zeit fängt die Aquarellmalerei mit der Oelmalerei in Tiefe und Pracht des Farbenausdruckes zu wetteifern an. — Einen Abzweig derselben bildet die Gouachemalerei (von guazzare = waschen), welche mit Leim oder Gummi versetzte Deckfarben verwendet, deren Dichtigkeit den Auftrag der einen Farbe auf die andere gestattet und nicht wie die eigentliche Aquarellmalerei das Bild aus dem Hellen ins Dunkle, sondern aus dem Dunkeln ins Helle herausarbeitet.

Eine ungleich festere Bindung der Farben für den dauerhafteren Malgrund des Holzes und des Metalles wurde in einer Mischung und Lösung derselben durch Eiweiß, Eigelb, Leim ꝛc. gefunden, welche den Namen Tempera (gemischt) erhielt. Sie wurde im Mittelalter hauptsächlich zu Tafelbildern neben den Leim-, Harz- und Wachsfarben verwendet, zu denen man schon lange vor Erfindung des Papiers durch den Malgrund gedrängt wurde, welchen die Wandflächen darboten. Der Auftrag geschah wohl meist auf die trockene Wand (al secco). Die Festigkeit, welche die Farben bemalter Thongefäße theils dadurch erhalten, daß man dieselben noch im nassen Zustande bemalt, noch mehr aber durch das nachträgliche Brennen derselben, führte bei der Wandmalerei zum al fresco und zur Enkaustik. — Wenn auch die Email-, Porzellan- und Glasmalerei nichts mit dem bei letzterer beobachteten Verfahren gemein haben sollte, so beruht sie doch auf demselben Grundgedanken. Die Frescomalerei ist neuerdings durch die Stereochromie verdrängt worden, welche in dem Auftrag animalischer Wasserfarben auf einen mit Wasserglas getränkten Grunde besteht. Kraft der Eigenschaften dieses Stoffes, mit welchem die Malerei nach ihrer Vollendung noch überspritzt wird, bindet derselbe die Farben unlöslich an den Wandgrund. Das Sgraffito (sgraffiare = kratzen)

ist eine dem Fresco verwandte Art malerischer Wanddecoration, welche die Figuren entweder weiß aus schwarzem Grunde oder schwarz aus weißem Grunde hervortreten läßt. Das Sgraffito eignet sich, wie die Mosaikmalerei, vorzugsweise für Darstellungen von monumentalem oder architektonischem Charakter. Die letztere, aus buntfarbigen Stiften zusammengesetzt, ist vorzugsweise in Perioden angewendet worden, in denen die Architektur die Malerei noch beherrschte.

Es liegt in der Verschiedenheit ihres Verfahrens, daß von den verschiedenen Arten der Wandmalerei die Stereochromie der Farbenwirkung der Natur am nächsten tritt, die Frescomalerei zwar hierin gegen dieselbe zurücksteht, sie aber in Klarheit der Formgebung übertrifft. Sie konnte daher da am vorzüglichsten Anwendung finden, wo man nicht sowohl unmittelbare Illusion der Naturwahrheit, sondern monumentalen Charakter verlangte.

Für das Tafelbild wurden die Leim- und Temperafarben durch die Oelfarbe verdrängt, durch den hier mit herbeigeführten Aufschwung der Malerei wohl aber zugleich noch der bis dahin üblich gewesene Goldgrund. Den Brüdern van Eyck wird das Verdienst beigemessen, diese neue Technik ausgebildet zu haben. Sie war um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden bereits eine allgemeine Praxis geworden, von wo sie um diese Zeit durch Antonello da Messina auch nach Italien übertragen worden sein soll. Die Oelfarben zeichnen sich nicht nur durch große Dauerhaftigkeit, sondern auch durch Frische, Glanz, Tiefe und Umfang der Farbentöne aus und fanden in dem Maltuche einen vortrefflichen Malgrund. Dem Uebelstande des Einschlagens (Erblindens) der Farbe beim Trocknen hat man durch einen Ueberzug von Firniß zu begegnen gewußt.

§ 67. Die malerische Technik. Zeichnung und Farbe. Das Colorit. Licht- und Schattengebung, Modellirung und Helldunkel. Anordnung. Eurhythmie.

Die malerische Technik ist, wie schon angedeutet, je nach dem Malstoffe und Malgrunde eine verschiedene. Sie läßt sich aber doch unter einige allgemeinere Gesichtspunkte bringen. Die

Malerei stellt theils durch Linien, theils durch abgetönte Flächen dar. Die Formgebung wird in dem ersten Falle leicht einen mehr plastischen, im letzten Falle dagegen einen stimmungsvolleren Charakter haben. Die Form selbst kann dabei aber in ihren Hauptverhältnissen dieselbe bleiben. Soweit nun in einem Gemälde die wahrzunehmenden Verhältnisse sich nur auf die Form und Gestalt der Gegenstände und ihre Anordnung im Raume beziehen, sprechen wir darin von Zeichnung. Die Farbe kommt dabei noch nicht in Betracht, wenn auch die Form nur durch die Farbe zur Darstellung gebracht worden sein sollte. Wir unterscheiden vielmehr in einem Gemälde die Zeichnung vom Colorit und von der Licht- und Schattengebung, der Modellirung und dem Helldunkel.

Der Maler stellt seinen Gegenstand nicht unmittelbar in den Verhältnissen dar, in denen derselbe im Raum zu den anderen darin befindlichen Gegenständen steht, sondern so wie er ihm in diesen Verhältnissen von einem bestimmten Gesichtspunkte aus erscheint. Die Einrichtung des menschlichen Sehapparates und die Gesetze des Sehens bedingen jedoch, daß die Gegenstände sich für sein Auge im Verhältniß ihrer Entfernung verkleinern und von einer bestimmten Entfernung an scheinbar in eine Fläche zusammenfallen. Obschon der Maler nur flächenhaft darstellt, hat er also jenes perspectivische Hintereinander von dieser Flächenerscheinung zu unterscheiden. Die Perspective muß aber doch die Grundlage jeder Zeichnung, jedes Gemäldes bilden. Durch sie wird in erster Reihe die Anordnung der darin dargestellten Gegenstände, sowie ihrer Theile und Glieder näher bestimmt. Obschon dies kaum eine mindere Forderung ist, als die Naturwahrheit des einzelnen Gegenstandes und die Proportionalität und das Gleichgewicht seiner Verhältnisse, von denen die Anordnung noch außerdem bestimmt wird, obschon es gleich diesen zu einer besonderen Quelle ästhetischer Wirkung gemacht werden kann, ist es doch ebenso, wie sie, mehr nur eine nothwendige Voraussetzung des Schönen, als dieses schon irgendwie selbst. Sie treten hierin sämmtlich gegen die in der Form zur Erscheinung gelangende Bedeutung des Gegenstandes und seiner Verhältnisse und Beziehungen zurück.

Das Gleichgewicht hebt in der Malerei das Gesetz der Symmetrie zwar in sich auf, aber dieses muß ihm doch immer zu Grunde liegen. Dies findet in der pyramidalen Anordnung nicht nur die einfachste, zweckmäßigste Lösung, sondern es spricht sich in dieser das Gesetz der Einheit der Gegensätze auch am anschaulichsten aus. Die pyramidale Anordnung wird daher in der Malerei überall die bevorzugte bleiben, wo die Natur des Gegenstandes oder die Form der äußeren Bedingungen, denen sie untergeordnet ist, z. B. die architektonischen, nicht eine andere fordert. Sie wird aber, um malerisch wirken zu können, um so mehr als aufgelöst erscheinen müssen, als sie nicht nur eine freiere Bewegung und Individualisirung ihrer Gestalten verlangt, sondern auch ganz andere Gegensätze zu veranschaulichen hat, als die Architektur oder Plastik. Hier sind nicht nur ungleich mannigfaltigere Gegenstände zusammen zu ordnen, sondern diese Gegenstände stehen auch wieder in den mannigfaltigsten und in oft nur entfernten Beziehungen zu einander, die sie aber grade darzustellen und zwar in durchaus harmonischer Weise darzustellen hat. Auch treten hier, wie wir schon fanden, ganz neue Verhältnisse, die stimmungsvollen Verhältnisse von Luft und Licht noch hinzu. Ich habe gezeigt, in welchem Umfange hierdurch die geistige Bedeutung der Darstellung wachsen kann, zu welchem ungleich unmittelbareren Ausdruck sie hier zu gelangen vermag. Schon bei der pyramidalen Anordnung kann entweder die verticale oder die horizontale Richtung vorherrschen, was theils durch den Gegenstand, theils aber auch durch den der Malerei sich erschließenden Raum bedingt werden kann. Im Staffeleibild braucht es nur der Gegenstand selbst oder dessen Auffassung zu sein, was die Form des Darstellungsraumes und die architektonische Umrahmung bestimmt. Im Wandgemälde kann dagegen die architektonische Umrahmung die Wahl und Auffassung des Gegenstandes und dessen räumliche Anordnung selbst mit beeinflussen.

Die pyramidale Anordnung wird auch noch in der Weise aufgelöst werden können, daß die verticalen Verhältnisse zu den horizontalen in einen Gegensatz gestellt erscheinen, in welchem das Gleichgewicht durch die Verhältnisse der Stimmung herbei-

geführt worden ist. Die horizontalen Verhältnisse können möglicherweise aber auch vorherrschen.

Mit den ästhetischen Verhältnissen der Gestalt und der Anordnung hängt die Bewegung und zugleich das zusammen, was man unter Eurhythmie (dem Schönen der Bewegung) versteht. Diese umfaßt nämlich nicht nur die Bewegung der Gestalt, sondern überhaupt alle Schönheit, welche sich in den Linien und Verhältnissen eines Werkes der Kunst offenbart, insofern nämlich diese auf eine Bewegung zurückweisen, durch die sie entstanden sind, und das sie auffassende und verfolgende Auge hierdurch zu Bewegungen genöthigt ist, die ihnen entsprechen. Eurhythmie wird daher nicht nur vom malerischen, sondern auch vom plastischen und architektonischen Werke gefordert, von dem erstgenannten aber in ungleich größerem Umfange, daher es auch hier erst am Orte erschien etwas näher auf dieselbe einzugehen.

In Bezug auf die Verhältnisse der Stimmung lassen sich Licht- und Schattengebung noch ganz von der Farbe unterscheiden; in dem Begriffe des Colorits sind aber beide zusammengefaßt. Auch die Licht- und Schattengebung bietet noch in der Modellirung, das ist in den unmittelbar an den körperlichen Formen erscheinenden und diese zugleich mit zur vollen Erscheinung bringenden Verhältnissen von Schatten und Licht und in den zwischen den Körpern bestehenden Verhältnissen dieser Art (den Schlagschatten, Reflexen 2c.) einen Unterschied dar. Die körperliche Beschaffenheit der Luft, als der hauptsächliche Träger dieser Beziehungen, ist hierfür von größter Bedeutung, denn sie ist es vornehmlich, welche die Erscheinung des Hintereinanders der Gegenstände nach Maßgabe ihrer perspectivischen Verhältnisse und in dem zu der endlichen flächenhaften Abgrenzung des Gesichtshorizontes näher bestimmt, d. h. also das hervorbringt, was man gewöhnlich Luftperspective nennt. Das hierbei stattfindende Spiel von Licht und Schatten, welches die dargestellten Körper umfließt und mit einander verbindet und in welchem ein ganz specifisch malerisches Element liegt, wird mit dem Namen des Helldunkels bezeichnet.

Wenn aber bei der künstlerischen Darstellung all dieser Verhältnisse und Erscheinungen von der Farbe, d. i. von den durch

die Zerlegung des Lichts an den Körpern noch mit hervortretenden Erscheinungen, abgesehen werden kann, so können die ästhetischen Wirkungen derselben durch diese doch noch in ganz außerordentlicher und eigenartiger Weise erhöht und erweitert werden, wie ja auch umgekehrt wieder die Verhältnisse der Farbe durch den Hinzutritt der Wirkungen der Licht- und Schattengebung in ähnlicher Weise verstärkt und erweitert werden können. Auf letzterem beruht, wie wir fanden, wesentlich der Unterschied zwischen der bloßen Bemalung und der Malerei; auf ersterem unter Anderm das quellende Leben der farbigen Schatten und Lichter, welche sich in der Luftperspective und im Helldunkel beobachten lassen. Es ist aber die Aufgabe des Malers, alle diese Verhältnisse mit denen der Form und Gestalt auf das harmonischeste einheitlich zu verbinden, so daß sie als aus einem Geist und zu einem gemeinsamen Zwecke hervorgegangen erscheinen.

§ 68. Von der malerischen Auffassung und Ausführung.

Die Malerei ahmt die Natur und Wirklichkeit entweder unmittelbar nach oder sie entlehnt ihnen auch nur ihre Gestalten und Formen, um sie zu freieren Gestaltungen zu verwenden, zu denen sie dann die Motive oder den Stoff der Religion, der Mythe und Sage, der Geschichte und Dichtung oder auch wohl dem Leben des Tages und dem eigenen Erlebniß entnimmt.

Das erste führt zur Studie, zur Vedute, zum Stillleben und zum Porträt. Schon sie werden, um die Bedeutung eines künstlerischen Ganzen zu erlangen, über die Natur noch hinausgehen und theilweise von ihr absehen müssen. Wogegen jedes freiere Werk der Malerei wieder den Rückblick auf die Natur, das Modell und die Studie noch immer bedingt, ja zur Voraussetzung hat.

Hier und dort ist die Auffassung das erste Moment der künstlerischen Thätigkeit. Sie kann bedingt werden 1) durch die Natur ihres Gegenstandes; 2) durch die Mittel der Darstellung und die Behandlungsweise; 3) durch die Anschauungsweise, den Charakter, das Naturell, die Stimmung des individuellen künstlerischen Geistes; 4) durch die Antriebe, die dieser von den verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens empfängt. Diese ver-

schiedenen Momente können sich wieder einander beeinflussen und bedingen und in verschiedenster Weise mit einander verbinden.

Die Einseitigkeiten und Verirrungen, in welche die Malerei verfallen kann, beruhen unter Anderem theils auf der einseitigen Hervorhebung einzelner der an den malerischen Darstellungen betheiligten Verhältnisse, z. B. der Beleuchtung, der Farbe rc., theils auf der einseitigen Bevorzugung einzelner der Bedingungen, unter denen die malerische Auffassung steht, auf Kosten der anderen.

Während einzelne Stoffgebiete eine überwiegend idealistische, andere eine überwiegend realistische Auffassung fordern, giebt es auch solche, welche sowohl die eine, wie die andere zulassen. Auch hier liegt eine Quelle malerischer Verirrung.

Der Maler entwirft, um seine Auffassung zu fixiren, sein Werk zunächst nur in leichten Umrissen, der Skizze; die er jedoch mehr oder weniger weit auszuführen und in Wirkung zu setzen vermag. Für größere Werke ist das letztere nothwendig, und zwar in einer denselben entsprechenden Größe, dem Carton. Der Maler stellt diesem Entwurfe dann wohl noch eine Farbenskizze zur Seite. Der Colorist geht auch nur von dieser letzteren aus. Kühnere Künstler lehnen bei unmittelbarer Naturnachahmung, besonders beim Porträt, überhaupt jede Skizze ab. Sie wenden sich wohl sogar ganz unmittelbar der Ausführung zu, sich mit einem flüchtigen Umriß begnügend oder auch sofort mit der Untermalung beginnend, wenn sie nicht selbst noch diese verschmähen und alla prima jedem Theile des Bildes mit einmal diejenige Farbenwirkung geben, die ihm im Ganzen gebührt.

Nun treten aber für den Maler ganz andere Bedingungen ein, wenn sein Gemälde den Theil eines architektonischen Ganzen bildet, als wenn er ein freies selbständiges Werk schafft. Dort ist er abhängig vom Zwecke des Raumes, den er zu schmücken hat, vielleicht selbst von dem des Gebäudes, das diesen einschließt, sowie von der Uebereinstimmung mit anderen Werken, welche ihn zieren, wobei er zugleich noch gebunden ist an bestimmte Verhältnisse des Raumes, in die sein Gemälde sich einfügen soll, und an solche des Lichts, die auf diesen einwirken. Hier ist er dagegen von alledem frei, und nur durch seine Darstellungsmittel,

durch seinen Gegenstand in der Behandlung desselben bestimmt und beschränkt. Ein Aquarellbild wird z. B. selbst bei Behandlung desselben Gegenstandes nie soweit in Bezug auf Größe der Darstellung gehen dürfen, wie das Staffeleibild, und dieses wieder nicht ganz so weit, als es die Wandmalerei zu thun sich gestatten dürfte. Ein Gegenstand niederen Genres wird immer nur schwer die Darstellung in voller Lebensgröße vertragen.

In jedem Fall aber wird der Maler in seiner Darstellung ein glückliches Gefühl für die Verhältnisse des Raumes zu zeigen haben, damit die Anordnung der Gegenstände untereinander und in dem Verhältnisse zu dem durch ihre Umrahmung begrenzten Raum als eine durchaus angemessene und ansprechende erscheint. Auch auf das, was man die Haltung eines Bildes zu nennen pflegt und was hauptsächlich auf der Einheit des Mannigfaltigen beruht, wird er in allen Fällen zu achten haben. Seine Darstellung darf nicht auseinanderzufallen scheinen, sie darf nichts Zerstreuendes haben. Sie muß trotz ihrer Mannigfaltigkeit zulassen, daß der Beschauer sie leicht in der Totalität ihrer Beziehungen und Verhältnisse aufzufassen vermag.

§ 69. Seitenzweige der Malerei.

Als eigentliche Seitenzweige der Malerei dürften zunächst diejenigen Gattungen derselben zu bezeichnen sein, welche eine besondere Kunstindustrie voraussetzen. Hierzu gehören die schon früher erwähnten Mosaik-, Glas-, Porzellan- und Emailmalereien. Nur der Glasmalerei möchte ich hier noch mit einigen Worten gedenken. Es giebt zwei Arten derselben. Die eine, ältere, beruht auf der Zusammensetzung farbiger Glasstücke, durch die das Gemälde hervorgebracht wird; die andere aber auf wirklicher Bemalung, sei es farbloser oder farbiger Glastafeln und Glasstücke, die dann durch Einbrennen befestigt wird. Die Ausführung erfolgt nach Carton und nach Farbenskizze.

Als schon entferntere Seitenzweige müssen aber noch die der Malerei anhängenden und die auf Vervielfältigung ihrer Werke gerichteten Künste und Kunstfertigkeiten hier Erwähnung finden. Die wichtigsten der ersteren sind die Architektur- und

die Thonmalerei, von denen besonders die letzte schon im Alterthum eine hohe Ausbildung fand.

Von den auf Vervielfältigung durch den Druck gerichteten Künsten nimmt die Kupferstecherkunst die oberste Stelle ein. Sie hat verschiedene Verfahrungsweisen ausgebildet, die das mit einander gemein haben, daß man die Zeichnung auf den Aetzgrund der Kupferplatte überträgt, diese hierauf entweder mittelst des Grabstichels linienförmig eingräbt und die Modellirung theils durch die verschiedene Stärke der Linien, theils durch Kreuzung derselben zum Ausdruck bringt, oder dieselbe mittelst der Radirnadel einritzt, die Radirung; das erste dieser Verfahren hat den Vorzug, dem Bilde eine größere Würde, Gediegenheit, Monumentalität zu verleihen, zugleich aber auch einen mehr plastischen Charakter; wogegen die zweite grade durch ihre größere Leichtigkeit von malerischerer Wirkung ist. Das Bestreben, letztere noch zu verstärken, hat später die Schwarzkunst und die Aquatintamanier ins Leben gerufen. — Dem Kupferstich schlossen sich verschiedene andere Metallstiche an, die zwar den Vorzug größerer Billigkeit hatten, ihn in seinen Wirkungen aber entfernt nicht erreichten oder diese durch andere doch nicht genügend ersetzten. Dagegen hat neben ihm der Holzschnitt sich zu großer Bedeutung erhoben, so daß beide einander wiederholt zeitweilig verdrängten. Das Verfahren des Holzschnittes ist ein völlig entgegengesetztes. Hier bleibt die Zeichnung stehen, wogegen das Dazwischenliegende herausgearbeitet wird. Dieses Verfahren bedingt eine schlichtere, naivere, dabei aber markige Darstellungsweise, die ihre Stärke hauptsächlich im Charakteristischen zu suchen hat. Sie eignet sich vorzüglich zur Illustration, zur Darstellung des Genrehaften und zur Karikatur. Der Volkshumor hat auf dem Gebiete des Malerischen durch sie den fruchtbarsten Ausdruck gewonnen. Sie hat der zeichnenden Kunst eine ungeheuere Ausbreitung gegeben und durch die Höhe ihrer Ausbildung in neuerer Zeit ihr Gebiet sehr erweitert. Die Lithographie oder der Steinstich ist eine Erfindung dieses Jahrhunderts, die rasch einen großen Aufschwung nahm. Auch hier ist es die Zeichnung, die stehen bleibt, während die dazwischen-

liegenden Räume in den Stein geätzt werden. Ein Verfahren, das sich besonders durch Billigkeit auszeichnete und hierdurch den Kupferstich verdrängte, um selbst wieder dem Lichtdrucke weichen zu müssen. An Leben und Wärme steht aber die Lithographie weit hinter jenem zurück. — Durch Anwendung verschiedener, einander ergänzender Platten, von denen im Drucke jeder eine besondere Farbe entspricht, ist man zum Farbendruck vorgeschritten, welcher in unseren Tagen eine erstaunliche Ausbildung fand.

In der Photographie ist das Moment künstlerischer Thätigkeit so gut wie verschwunden. So wichtig sie auch in Bezug auf Vervielfältigung der Kunstwerke ist, verdient sie doch selbst kaum den Namen der Kunst.

B. Die in zeitlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gehörssinn zuwendenden oder tönenden Künste.

4. Die Poesie.

§ 70. Mittel derselben. Von den Begriffen. Gebrauch derselben. Stoffgebiet. Verhältniß zu der übrigen Cultur.

Wir haben die Bedeutung kennen gelernt, welche die Begriffe für die Kunst überhaupt haben. Für die Poesie haben sie eine besondere noch dadurch, daß sie das Material derselben mit bilden, allerdings nur insoweit, als ihnen eine sinnliche Erscheinungsform eigen und zwar in dem Medium des Lautes. Diese Form ist für den Begriff wesentlich, um ästhetische Bedeutung erlangen zu können. Gleichwohl ist der Laut der Bedeutung des Begriffs dabei untergeordnet. Diese letztere erscheint darin als das Wesentliche, daher sich auch dieses ästhetische Moment der Dichtung von einer Sprache auf die andere übertragen und beim Genusse derselben von dem sinnlichen Medium des Tons zwar nicht ganz, aber doch in einem bestimmten Umfange absehen läßt, ich meine beim heimlichen Lesen derselben in der Schriftsprache, freilich nicht ohne alle Einbuße.

Wie das Material der Poesie sich nicht in der Natur vorfindet, sondern erst ein Product des Geistes und der Cultur ist,

so ist auch die Darstellungs- und Anschauungsweise auf ihrem Gebiete eine ungleich geistigere, innerlichere, wie sich auch auf keinem anderen die Bedeutung des Begriffes für den ästhetischen Werth der Erscheinung als eine so unmittelbare erweist, wie hier, da ohne sie der bloße Wortlaut nur in den seltensten Fällen einen ästhetischen Werth haben würde. Andererseits ist dieser selbst wieder, wie schon gesagt, die unerläßliche Voraussetzung und das Mittel für die ästhetische, weil für die objective Bedeutung der Begriffe. Auch gewinnen die Laut- und Klangverhältnisse der Sprache durch die Betonung noch eine selbständige Bedeutung.

Die Begriffe sind, wie wir wissen, zum Theil von der äußeren und von der inneren Erfahrung unmittelbar oder mittelbar abgeleitet, zum Theil aber auch erst aus der Entwickelung solcher Begriffe hervorgegangen. Zu dieser zweiten Art der Begriffe gehören nun die Ideen. Die Poesie, indem sie sich der Begriffe bedient, kann daher nicht nur das ganze Gebiet der äußeren und inneren Erfahrung, sondern auch eine darüber hinausgehende ideale Welt in größerem Umfange als irgend eine andere Kunst zur Darstellung bringen. Diese außerordentliche Weite ist jedoch wieder mit einer Enge verbunden, da die Poesie den bildenden Künsten zwar darin überlegen ist, daß sie, weil in zeitlichen Verhältnissen darstellend, die Verhältnisse der Bewegung auch noch ganz unmittelbar selbst veranschaulichen kann, die Verhältnisse des Gleichzeitigen aber ebendeshalb weder so unmittelbar wie jene, noch in demselben Umfange zur Darstellung zu bringen vermag; wohl aber die Begriffe eine Beziehung auf die Erscheinungen der inneren und äußeren Erfahrung enthalten, diese jedoch nur beziehungsweise, nicht unmittelbar veranschaulichen können.

Die Begriffe sind nach Art ihrer Ableitung grade durch diese Beziehungen verschieden, da sie sich theils auf die volle sinnliche Erscheinung eines Gegenstandes, theils nur auf Theile und Verhältnisse desselben oder auch auf Verhältnisse, die zwischen ihnen obwalten und obwalten können, beziehen. Man unterscheidet sie hiernach als concrete und abstracte Begriffe. Die ersteren haben durch die Unmittelbarkeit ihrer Beziehung auf die

sinnliche Erscheinung eine ungleich größere sinnliche Kraft, die sich hauptsächlich darin äußert, daß ihnen mehr oder weniger bestimmte, in der Phantasie hervortretende sinnliche Erscheinungen entsprechen. Wogegen es die Allgemeinheit der Beziehung der anderen mit sich bringt, daß sie gestatten, den Gegenstand, von welchem die Rede, in die mannigfachsten Verhältnisse und Beziehungen zu andren Gegenständen zu bringen, wodurch die zu vermittelnden Anschauungen nicht nur näher bestimmt, sondern auch erweitert werden können. — Da wir uns der Sprache noch zu ganz anderen Zwecken, als ästhetischen, bedienen, so fragt es sich, worin nun eigentlich der poetische Gebrauch derselben besteht. Da die Poesie, wie alle Künste, vor Allem Anschauung geben soll, so müssen ihr daher die concreten Begriffe vor Allem werthvoll sein. Doch wird sie der abstracten deshalb keineswegs entbehren können, da diese ihr erst zu der Freiheit verhelfen, ihren Darstellungen Mannigfaltigkeit und dieser Mannigfaltigkeit ihre besondre Bestimmtheit zu geben; allein sie wird dieselben immer nur in Rücksicht auf jenen Zweck gebrauchen dürfen. Es werden daher eine Menge allgemeiner Begriffe von der poetischen Sprache auszuschließen sein, insbesondere alle diejenigen, welche ihre Bedeutung auf Gebieten haben, die andre Zwecke als sie verfolgen, wie z. B. alle wissenschaftlichen, technologischen Ausdrücke, — es wäre denn, daß diese Gebiete selbst zum Gegenstande der Darstellung gemacht und dadurch charakterisirt werden sollten; desgleichen alle Fremdwörter, weil hier die Beziehung auf die sinnliche Erscheinung eine weniger unmittelbare ist, als bei den Wörtern der Muttersprache — es wäre denn, daß diese Ausdrücke gerade für den besondren Zweck der Darstellung charakteristisch wären. Außer durch die also zu gewinnende sinnliche Kraft und Anschaulichkeit der Sprache kann die Poesie ihre Zwecke aber auch noch durch die Klarheit, Reinheit und charakteristische Schönheit der Verhältnisse erreichen, in denen sie ihre Anschauungen und Gedanken zum Ausdruck bringt. Dies hängt mit der Betonung und mit den Verhältnissen des Lautes und Klanges zusammen, welche das Medium der ersteren bilden, in denen die Poesie noch überdies die Mittel

besitzt, die innere Welt und deren Beziehungen zur äußeren Welt, wenn auch nur in beschränkter Weise, zu ganz unmittelbarem Ausdruck zu bringen.

Obschon das Wort nur ein symbolisch-conventionelles Zeichen für den Begriff und an sich selbst von nur geringer ästhetischer Bedeutung ist, obschon ferner selbst in der Verbindung der Worte das sinnliche Moment nur zum Theil ein so unmittelbares ist, wie in den bildenden Künsten, so übertrifft die Poesie die ästhetischen Wirkungen der letzteren doch nicht nur an Umfang, sondern auch an Tiefe und Kraft, was darauf beruht, daß die ästhetischen Wirkungen zwar immer nur von der sinnlichen Erscheinung ausgehen, aber nur insoweit, als diese auf das geistige Leben des Menschen bezogen ist. Diese Beziehung muß hier eine um so unmittelbarere und innigere sein, wo selbst noch das Material oder Mittel ein ganz durchgeistigtes ist.

Wie weit sich nun aber auch die Poesie vermöge der Freiheit und der Idealität, die sie in den Begriffen der Sprache gewinnt, über die Sphäre der Wirklichkeit zu erheben vermag, so bleibt sie dabei doch immer an die Gesetze des inneren und äußeren Lebens gebunden. Und in welchem Umfange sich ihr diese letzteren als Stoffgebiete erschließen mögen, so findet sie sich hierin doch durch die Zwecke, die sie zu verfolgen hat, wieder beschränkt. Es liegt für sie mehr, als für jede andere Kunst die Gefahr nahe, sich dort in eine willkürliche Phantastik zu verlieren, hier einen ihren Zwecken widersprechenden Inhalt in ihre Darstellungen einzubeziehen und andren Zwecken, als den ihren, dienstbar zu werden. Auf keinem Gebiete der Kunst werden die Formen derselben so oft für fremde Zwecke ergriffen, auf keinem andren werden in sie so viel fremde Tendenzen hineingetragen. Selbst ihr Zweckbegriff hat vielfach darunter zu leiden gehabt und ist durch dieselben verwirrt worden.

Trotz der Beschränkung, welche hierdurch die Poesie in Bezug auf ihre Stoffgebiete erfährt, sind diese doch immer so reich, daß sie in ihrer Entwickelung von der übrigen Cultur und deren Erscheinungen einen ungleich größeren Einfluß erfährt und ungleich abhängiger von ihnen ist, als jede andre Kunst. Sie setzt, in

ihrem vollen Umfange genommen, gewissermaßen die ganze Bildung der Zeit und vielfach die eingehendste Kenntniß der Culturgeschichte und ihrer einzelnen Erscheinungen, nicht minder aber ein umfassendes und sorgfältiges Studium der Natur und ihrer Gesetze sowie des menschlichen Geistes voraus. Diese Forderung wird natürlich an den einzelnen Dichter weder in ihrem ganzen Umfange, noch in dem gleichen Umfange zu stellen sein. Je nach dem Gebiete, auf welchem er thätig ist, wird sich dieselbe theils verengen, theils nach einer besonderen Richtung hin vertiefen. Dichter jedoch, welche epochemachend wirken, werden dies immer nur auf Grund einer Bildung vermögen, die jene Kenntnisse in sich vereinigt. Freilich darf dabei nicht an die Bildung des Gelehrten oder Fachmanns gedacht werden, da die Poesie, gleich jeder andren Kunst, nicht unmittelbar zu belehren und unser Wissen zu erweitern hat, sondern nur fähig sein soll, die Erscheinungen des Lebens, nach den verschiedensten Richtungen hin, in ihrer vollen Tiefe und in dem ganzen Reichthum ihrer Beziehungen zur Anschauung zu bringen und hierdurch auch unsere Anschauungen zu vertiefen und zu erweitern. — Die Poesie steht in Wechselwirkung mit allen übrigen Künsten. Sie liefert ihnen zum Theil mit den Stoff, doch können sie ihr auch selbst wieder zum Stoffe der Darstellung werden und sie in ihren Formen vielfach beeinflussen, so daß sie bald einen überwiegend architektonischen, plastischen, malerischen oder musikalischen Charakter hat. In eine völlige Abhängigkeit ist sie von keiner gerathen. Wohl aber ist sie mit der Musik und der Schauspielkunst in verschiedener Weise in Verbindung getreten, wovon noch später die Rede sein wird. In den theatralischen Künsten hat sie auch noch die Verbindung mit der Malerei gesucht und gefunden.

§ 71. Geschichtliche Entwickelung.

Wenn ich die Poesie an die Spitze der tönenden Künste gestellt habe, so geschah es, weil sich dieselbe zunächst, gleich der Architektur, in Anlehnung an ein ganz außer ihres Gebietes liegendes Bedürfniß und in dessen Dienst entwickelt zu haben scheint, nur daß dieses nicht so wie dort der leiblich-sinnlichen

Sphäre, sondern der geistigen Sphäre des Menschen entsprang: dem Bedürfnisse der mündlichen Ueberlieferung durch die Sprache nämlich, der man durch ihre gebundneren Formen eine größere Zuverlässigkeit geben zu können glaubte. Es ist freilich möglich, daß fast gleichzeitig, wenn nicht schon früher, ein anderes, von der Feier des Gottesdienstes ausgehendes Bedürfniß diese Formen hervorgerufen habe. Vielleicht, daß sogar die Musik hierdurch noch eher, als sie, ihre ersten Formen gewann. Gewiß wenigstens waren beide geeignet, dieser Feier eine höhere Bedeutung und Weihe zu geben. Welche von diesen beiden Künsten die frühere war, ist aber für den hier vorliegenden Zweck von keiner besondren Wichtigkeit. Es genügt darauf hinzuweisen, daß sich schon früh eine Verbindung beider, im Gesange, nachweisen läßt, und daß sie, aus dieser Verbindung sich loslösend, zu denjenigen Formen sich ausbildeten, die wir in dem geschichtlichen Verlauf ihrer Entwickelung zu beobachten haben.

Die größere Abhängigkeit von der Culturentwickelung und dem nationalen Momente derselben, welches letztere schon in dem Darstellungsmittel, der Sprache, in auffälliger Weise hervortritt, legt ihren Darstellungen eine Beschränkung auf, welche die andren Künste nicht kennen. Hier ist ja selbst noch das Mittel derselben von einer conventionellen Bedeutung und diese Convention eine nationale. Und doch war es gerade die Sprache, durch welche, obschon sie sich einerseits als Culturschranke darstellt, die Culturentwickelungen der verschiedenen Völker hauptsächlich auf einander einwirkten. Von diesen Einwirkungen ist nun in Bezug auf die Poesie, ja in Bezug auf die Kunst überhaupt, keine so mächtig gewesen, als die, welche von dem vielleicht kunstsinnigsten Volke der Geschichte, den Griechen, ausging. Wie jede andre Kunst, stand auch die Poesie bei ihnen unter dem Einfluß des plastischen Stilgesetzes, daher das Epos diejenige Form war, in der sie hierin das Höchste leisteten und bis auf den heutigen Tag ganz unübertroffen dastehen. Zu welch bedeutenden Formen sich auch Lyrik und Drama bei ihnen entwickelt haben, so bewahrten diese im Ganzen doch einen zu überwiegend plastisch-symbolischen Charakter, um das specifische Wesen dieser Dichtungsarten voll

zur Erscheinung bringen zu können. In der Lyrik kam es ihnen weniger darauf an, das innere Leben des Menschen unmittelbar zum Gegenstande der Darstellung, als den Gefühlsausdruck zum Träger der anschaulichen Schilderung äußerer Vorgänge 2c. zu machen. Im Drama, besonders in der Tragödie, stellen sich bei ihnen die Menschen meist im Charakter der einzelnen bewegten plastischen Gestalt und der bewegten plastischen Gruppe dar. Die Maske, der Kothurn 2c. lassen erkennen, wie sehr das lyrische Moment, das Moment der Empfindung und des individuellen Ausdrucks gegen das epische und gegen die symbolische Bedeutung im Drama bei ihnen zurücktrat.

Man hat der griechischen Kunst um der mustergültigen objectiven Ruhe und Klarheit, um des mustergültigen Maßes willen, welche sie auszeichnen, den Namen der classischen gegeben, eine Bezeichnung, welche später auf alles Mustergültige in Literatur und Kunst ausgedehnt worden ist.

Ich habe gezeigt, welche Veränderungen auf diesen Gebieten der Eintritt des Christenthums und der germanischen Völker in die Culturentwickelung des griechisch-römischen Lebens hervorrief. Der Gegensatz der romanischen und germanischen Völker, der sich hierdurch herausbildete, mußte aber wegen ihrer Abhängigkeit von der Sprachbildung auf die Entwickelung der Poesie noch von besonders bedeutendem Einflusse sein. Es kann im Allgemeinen gesagt werden, daß der eigenthümliche Charakter des neuen Geistes mehr bei den germanischen, als bei den romanischen Völkern zum Ausdruck gelangte, und diese dem classischen Schönheitsideal insofern näher stehen, als sie die Verhältnisse der Form und Gestalt, jene dagegen die Verhältnisse der Stimmung auch in der Dichtung begünstigten.

§ 72. Von dem Materiale der Poesie und ihrer Technik. Sprache und Ton. Wortlaut und Wortsinn. Die Betonung. Wort-, Satz- und Empfindungsaccente. Abstraction in der Schriftsprache. Volks- und Kunstpoesie.

Das Material der Poesie bilden Sprache und Ton. Obschon die Sprache immer nur in dem sinnlichen Medium

des Tons zu voller Erscheinung gelangt, so ist sie doch von dem Tone zu unterscheiden, da dieser auch noch selbständig in sie eingehen, seine besondre Bedeutung darin behaupten und ihr diese ertheilen kann. Auch vollzieht sich die Sprache wohl in dem Medium, doch nicht in der Form des Tones, sondern nur in der des Lautes.

Die Sprache besteht aus Worten und wir haben an diesen den Wortlaut vom Wortsinn zu unterscheiden. Der Ton hat seine Bedeutung in sich selbst, durch die sinnliche Wirkung, die er ganz unmittelbar auf das Bewußtsein ausübt. Die ästhetische Bedeutung des Wortlauts ist dagegen an und für sich eine geringe; jedenfalls entspricht sie nicht der Bedeutung des Wortsinns, sie kann aber gleichwohl diesem noch eine besondre ästhetische Bedeutung verleihen. Ebenso sind bei der Verbindung der Worte zur Rede die Verhältnisse des Lauts von den Verhältnissen des Sinns zu unterscheiden. Erst in diesen Verbindungen kann der Wortsinn eine ästhetische Bedeutung erlangen. Diese kann durch die Lautverhältnisse verstärkt und gehoben werden. Die letzteren können aber auch eine von ihnen ganz unabhängige ästhetische Bedeutung darin behaupten, was z. B. bei den metrischen Verhältnissen des Verses und dem Strophenbaue der Fall ist. Das Letztere gilt auch von den Tonverhältnissen. Der Ton ist weder in der Sprache, noch in der Rede etwas ganz Selbständiges. Er muß in den Wortlaut ein und in ihm aufgehen. Er wird zur Betonung. Er kann hierbei den Umfang des Lautes erweitern, findet aber immer in ihm seine Begrenzung. Die Poesie hat es daher nicht mit reinen Tonverhältnissen, sondern nur mit solchen der Betonung, der Accentuation zu thun. Das Wort kann entweder aus einem einfachen oder Selbstlaute oder aus einer Einheit von Lauten, Selbstlauten und Lautanklängen, Mitlauten, sowie endlich aus der Zusammensetzung zweier oder mehrerer solcher Lauteinheiten bestehen. Jede Lauteinheit nennen wir eine Sylbe. Es giebt daher ein- und mehrsylbige Wörter. Wir unterscheiden an ihnen das Verhältniß der Länge und das des Gewichts. So besteht das Wort Liebe aus einer langen und einer kurzen Sylbe, das Wort Rose dagegen aus einer schweren

und einer leichten. Das Gewicht wird den Sylben durch die Betonung gegeben. Die Betonung dient hierdurch dem Wortsinn, trägt hierbei aber schon ein ästhetisches Moment in die Sprache hinein. Von dem Wortaccent ist der Sinn- und Satzaccent zu unterscheiden, welcher vorzugsweise der Deutlichkeit und Klarheit des Gedankens dient. Eine dritte Form des Accents ist der Empfindungsaccent, der ästhetisch wichtigste. Auf dem Längen- und Gewichtsverhältnisse der Betonung beruhen die Verhältnisse des Metrums und des Rhythmus. Es sind aber nicht die einzigen, durch welche die Poesie in der Sprache ästhetische Wirkungen auszuüben vermag. Von ihnen ist noch der Grundton der Rede mit seinen Hebungen und Senkungen, die Klangfarbe, das Tempo, die Intervalle, der Reim, die Alliteration zu unterscheiden. Diese Verhältnisse sind theils Verhältnisse der Form, theils solche der Stimmung. Obschon die Laut- und Betonungsverhältnisse sich mit den Verhältnissen der Worte und Wortfügungen mehrentheils ganz einheitlich zu den mit ihnen bezweckten ästhetischen Wirkungen verbinden und jene mehrentheils durch diese bestimmt werden, so sind sie doch schon deshalb von einander zu unterscheiden, weil die Dichtung, insofern sich dieselbe der Schriftsprache bedient, von ihnen zum Theil absehen kann, ja absehen muß. Das Letztere gilt aber nur von den Verhältnissen der Stimmung.

Zwar ist diese Abstraction in einem bestimmten Umfange nur eine scheinbare, da die Schriftsprache immer nur eine Zurückverweisung auf die Lautsprache ist. Auch würde der Dichter von jenen Verhältnissen nicht absehen können, wenn die in der Schriftsprache enthaltenen Worte nicht eine mehr oder weniger bestimmte Anweisung auch noch auf sie in sich trügen und die Laut- und Betonungsverhältnisse für die Poesie von derselben Wichtigkeit wären, wie die Tonverhältnisse in der Musik. Sie sind aber hier nicht nur zu klein, um überhaupt in der Schriftsprache fixirt werden zu können, sondern ihre Fixirung ist hier auch nicht so wichtig, als daß sie nicht durch den Sinn der Rede genügend bestimmbar wäre und einem neuen subjectiven Moment, dem des Darstellers, welches zu ihrer vollen

sinnlichen Veranschaulichung gefordert wird, nicht überlassen werden könnte.

Da die Poesie jedenfalls älter als die Schriftsprache ist, so muß sie bis dahin theils durch Improvisation ausgeübt worden sein, was ihre Formen nothwendig beschränken mußte, oder auf mündlicher Ueberlieferung aus dem Gedächtnisse beruht haben, auf welchem Wege ihre Formen eine Umbildung und Weiterentwickelung erfahren konnten. So lange die Poesie hierbei nur ihren unmittelbaren Antrieben folgte und ein theoretisches Moment der Reflexion von sich ausschloß, stand sie in einem bestimmten Gegensatze zu derjenigen, welche grade dieses letztere mit in sich aufnahm. Dieser Gegensatz wird gewöhnlich durch den Begriff von Volks- und von Kunstpoesie bezeichnet. Ich glaube, daß mit dem Gebrauche der Schriftsprache die Volkspoesie in Abnahme kam.

§ 73. Von den allgemeinen Formen der Poesie. Metrum und Prosa. Rhythmus. Vers und Versarten. Die Strophe. Der Reim. Die Alliteration und der Stabreim. Das Wortspiel und der Wortwitz. Das Bild. Das Gleichniß, die Trope, die Metapher. Die Allegorie.

Man hat nicht selten die metrische Behandlung der Sprache als ein wesentliches Merkmal des Poetischen betrachtet und gewiß gehört auch das Metrum zu den allgemeinen poetischen Formen. Indeß kann die Poesie in der Prosa ebenfalls einen bedeutenden, selbst hohen Ausdruck gewinnen und die metrische Behandlung der Sprache dagegen einen prosaischen und niedrigen Inhalt in sich einschließen. Der Erklärungsgrund hierfür ist, daß die Sinnverhältnisse der Wortverbindungen für das Poetische immer das Wichtigste sind und die hinzutretende metrische Form die poetischen Wirkungen wohl noch erhöhen und verstärken, für sich allein aber streng genommen nur musikalische hervorbringen kann. Obwohl auch die Prosa schon metrische Verhältnisse, besonders aber rhythmische in sich enthält und die letzteren sogar, wenn gleich keinen bedeutenderen Ausdruck, so doch einen freieren Spielraum in ihr gewinnen, so hat sich die Poesie

doch wahrscheinlicherweise der metrischen Formen früher, als der Prosa bedient; wie ja selbst noch heute minder beanlagte dichterische Naturen früher fähig erscheinen, in der metrischen Form ihren Gedanken einen poetischen Schein zu verleihen, als in den Formen der Prosa.

Das Metrum ist immer mit rhythmischen Verhältnissen verbunden, aber von ihnen noch wohl zu unterscheiden. Jede Verschiedenheit oder Veränderung der metrischen Form bedingt auch eine rhythmische Verschiedenheit und Veränderung. Die metrischen Füße sind daher wohl auch als rhythmische bezeichnet worden. Die metrischen Formen lassen sich eintheilen in zwei-, drei-, vier und mehrsylbige. Die wichtigsten von ihnen sind 1) zweisylbige Jambus (⏑ –), Trochäus (– ⏑), Spondeus (– –), Pyrrhichius (⏑ ⏑); 2) dreisylbige: Anapäst (⏑ ⏑ –), Daktylus (– – ⏑), Amphibrachys (⏑ – ⏑), Bacchius (⏑ – –); 3) viersylbige: Choriambus (– ⏑ ⏑ –), Päan (– ⏑ ⏑ ⏑) u. s. w. Durch Verbindung mehrerer Füße zu einem rhythmischen Ganzen entsteht der Vers. Die Verse lassen sich nach Metren von je einem Fuße (Monopodien) oder von je zwei, drei Füßen (Dipodien, Tripodien) eintheilen. Nach der Anzahl der Metren werden sie als Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter unterschieden. Längere Versreihen verlangen, um nicht zu ermüden, einen Ruhepunkt, einen Abschnitt — die Cäsur, worunter man auch die Durchschneidung der Worte durch das Versmaß versteht. Das letztere hat den ästhetischen Vortheil, die Monotonie des Metrums belebend zu unterbrechen. Auch der Mittelschnitt wird den Vers besser in zwei ungleiche Hälften theilen. Doch selbst durch den Sinn und Gedanken kann schon eine Cäsur des Verses gewonnen werden. Besteht eine Dichtung aus einer unbestimmten Aneinanderreihung gleichmäßiger Verse, so läßt sich doch noch am Schlusse der einzelnen Versreihe Raum für eine freiere Behandlung gewinnen. Größere Freiheit gewährt die Anwendung von Versreihen verschiedener Längen oder verschiedener Maße. Die letzteren werden nach dem Grundsatze, daß zwei Kürzen für eine Länge gelten, geregelt. Dies ist jedoch durch den Charakter des Versmaßes an bestimmte Gesetze gebunden.

Aus der Verbindung mehrerer Verse zu einem wohl gegliederten Ganzen geht die Strophe hervor. Sie kann aus gleichartigen, doch auch aus verschiedenartigen Versen bestehen. Die zwei-, drei-, vierzeiligen Strophen wurden von den Alten als Distichen, Tristichen, Tetrastichen unterschieden. Sie stellten der Strophe wohl auch eine Gegenstrophe entgegen und ließen dann dieser noch die Epode (den Nachgesang) folgen. Der Strophenbau nahm später auch freiere, längere Formen an. In keinem Fall wird weder die Strophe, noch der Vers oder das Metrum vom Dichter ganz willkürlich oder gleichgültig zu ergreifen sein. Vielmehr werden sie immer dem Charakter der Sprache, der Dichtungsgattung, ihrem Gegenstande und der Auffassungs- und Behandlungsweise entsprechen müssen und der Stimmung zu dienen haben, die etwa mit zum Ausdruck gebracht werden soll.

Mit dem Strophenbau hängt der Gebrauch des Reimes zusammen. Der Reim bindet die Verse durch den Gleichklang der Schlußworte an einander. Es können das eben so wohl zwei einander unmittelbar folgende oder zwei alternirende, sowie zwei oder mehrere in verschiedener Weite aus einander liegende Verszeilen sein. Die Wiederkehr derselben Reimzeilen am Ende der Strophen bildet den Refrain.

Eine andre Bindung wurde von den celtischen und germanischen Dichtern durch den Anlaut, die Alliteration, bewirkt. Sie beruht darauf, daß die Hauptbetonungssylben eines Verses durch den gleichen Anlaut mit einander verbunden werden (Stabreim). Die Alliteration ist zwar von der neueren deutschen Dichtung aufgegeben worden, einen freien Gebrauch hat sie aber immer mit Vortheil von ihm zu machen gewußt. Besonders Goethe hat seinen im Volkston gehaltenen Gedichten hierdurch gar oft einen ganz wunderbaren musikalischen Stimmungsreiz gegeben. Erst in neuester Zeit hat Richard Wagner den Stabreim wieder einzuführen gesucht, zuweilen mit glücklichem Gelingen, zum Theil aber auch in einer manierirten und spielerischen Weise. Ueberall, wo man die musikalischen oder auch stimmungsvollen Mittel der Sprache ins Spiel setzen will, wird man sich des

Reimes mit Vortheil bedienen können. Auch liegt in dem Reim nicht selten ein Wortspiel verborgen, wie in diesem der Witz. Es läßt sich hierdurch auf Seiten der heiteren Poesie ein sehr wirkungsvoller Gebrauch von ihm machen. Vorsichtiger wird man bei seiner Verwendung fürs Tragische zu sein haben. Hierüber wird theils der Geist und Charakter der Sprache, der Gegenstand, noch mehr aber das Genie des Dichters entscheiden. Man weiß, was Goethe damit in der Kerkerscene des „Faust" erreicht.

Von den Klangwirkungen der Assonanz und Consonanz sind noch die Klangbeziehungen der Wortlaute zu dem Wortsinne und zu dem Sinne und der Stimmung der Rede zu unterscheiden. Schon die Klangfarben der Vocale können eine solche Beziehung enthalten, noch mehr aber gilt dies von der Klangbewegung des ganzen Wortes. Große Dichter haben hierdurch schöne und charakteristische Wirkungen erzielt. Nicht selten ist aber auch ein nur spielerischer Gebrauch davon gemacht worden.

Mit dem Anklang und Reim hängt das Wortspiel und der Wortwitz zusammen. Ueberhaupt kommt dem Witz als einer bestimmten Form der Sprache und Rede auch hier eine Stelle zu. Ich habe jedoch das Nöthige darüber schon früher gesagt. Der bildliche Witz leitet uns aber zum Bilde und damit von den musikalischen Formen der Sprache zu den malerischen hinüber.

Die poetische Sprache, welche vor Allem veranschaulichen soll, kann, wie schon erwähnt, ihren Ausdruck nicht sinnlich genug wählen. Indem sie dies thut, nähert sie sich auf zwei verschiedenen Wegen dem Bilde. Einmal, indem sie für das Allgemeine das Besondere, für das Ganze den Theil setzt, sodann, indem sie für ein schon Allgemeineres den allgemeinsten Begriff setzt, diesen aber personificirt; z. B. der Mord geht jetzt an sein Werk, statt die Mörder gehen jetzt an ihr Werk. Diese unmittelbare Verbildlichung und Personificirung ist von dem Gleichnisse, der Trope und Metapher zu unterscheiden. Obwohl der Vergleich nie so unmittelbar, wie sie, wirkt, so kann er, vermöge des Reichthums seiner Beziehungen und seines Colorits, für die poetische Darstellung doch seinen besonderen Reiz, seine besondere Bedeutung

haben. Bei dem Gleichniß bleibt das Hauptbild neben dem Gegenbilde bestehen, bei der Trope und der Metapher wird das zum Vergleich Herangezogene (Besondere) dagegen unmittelbar an die Stelle desjenigen (des Allgemeinen) gesetzt, welches verglichen werden soll, das Bild für den abstracten Begriff. Die Allegorie ist eine fortgesetzte Metapher. — Bei der Vergleichung kommt alles auf das Zutreffende, Schlagende des Vergleichspunktes an (auf das tertium comparationis); so wie bei aller bildlichen Darstellung besonders darauf zu achten ist, daß man nicht aus dem Bilde falle. Weil die zu vergleichenden Dinge einander doch immer nur annähernd ähnlich sind, so deckt sich dies bei fortgesetzter Vergleichung mehr und mehr auf, auch tritt dann der Mangel an Unmittelbarkeit der Darstellung fühlbarer hervor. Dies ist die Schwäche der Allegorie, welche theils Gegenstände derselben Sphäre mit einander vergleichen, theils das Geistige zu verkörpern oder das Unbelebte zu beseelen suchen kann. Man unterscheidet hiernach die metaphorische, anthropomorphische und die personificirende Allegorie.

§ 74. Von den Formen des poetischen Kunstwerks im Allgemeinen. Die Hauptformen der Poesie: Lyrik, Epik und Drama.

Die eben in Betracht gezogenen poetischen Formen verhalten sich zu der Form eines poetischen Kunstwerks immer nur wie das Einzelne zum Ganzen, wie das Mittel zum Zweck. Die Werke der Poesie sollen aber nicht nur, wie jedes andre Kunstwerk, anschaulich sein, sondern die Anschauung, die sie gewähren, soll auch ein einheitliches, übersichtliches, harmonisches Ganzes bilden und dabei durchaus lebensvoll sein. Auch hier haben wir Auffassung, Composition und Gliederung, sowie endlich die Ausführung zu unterscheiden.

Die Poesie kann uns entweder Vorgänge des äußeren Lebens oder auch Vorgänge des inneren Lebens darstellen. Es ist aber möglich, daß sie dabei diese in ihrer Bezogenheit auf jene, jene in ihrer Bezogenheit auf diese oder auch jede nur um ihrer selbst willen zur Erscheinung bringt. Dies bedingt einen Gegensatz

der Darstellungsweise und der Darstellungsformen und ihr entsprechend zwei völlig verschiedene Dichtungsarten: Die **Epik** und **Lyrik**, die vielfache Berührungen mit einander eingehen können, doch immer noch so, daß die eine von ihnen darin vorherrscht.

Es ist aber außerdem noch eine Darstellung solcher Vorgänge möglich, die **zugleich** innere und äußere sind, insofern sie ganz unmittelbar aus der Wechselwirkung innerer und äußerer Motive hervorgehen. Diese Darstellung beruht auf einer Dichtungsart, welche demnach sowohl lyrische, wie epische Momente in sich vereint, und auf der Vereinigung beider: es ist die **dramatische**.

a. Die lyrische Poesie.

§ 75. Allgemeiner Charakter. Die episch-lyrische und die rein-lyrische Dichtung. Die Reflexionslyrik. Ode, Hymnus und Dithyrambus. Die Ballade. Die Elegie. Das Epigramm. Das Lehrgedicht. Die Satire. Das Lied.

Wenn ich die lyrische Poesie der epischen vorausstelle, so will ich damit nicht sagen, daß sie dieser der Zeit nach vorausgegangen sei, oder diese voraussetze, sondern nur, daß der menschliche Geist wahrscheinlich früher eine Richtung auf sie, als auf die epische Dichtung nahm. Denn sicher lag es ihm näher, seine inneren Zustände und Vorgänge durch Laute zum Ausdruck, als äußere Vorgänge Anderen zur Darstellung zu bringen.

In der Lyrik wird das geistige Leben sich selbst zum Object. Der Geist stellt sich selbst dar, seinen Zustand, sein Empfinden, sein Bestreben, kurz alle Vorgänge seines Inneren, soweit sie in sein Bewußtsein fallen. In der Plastik konnte er dies nur in beschränktester Weise, in der Malerei doch nur in so weit, als er sich in der körperlichen Erscheinung, in der körperlichen Bewegung und zwar immer nur in einem einzigen Momente darstellen läßt. Hier sind es dagegen die inneren Vorgänge des Bewußtseins in ihrem vollen Verlaufe unmittelbar selbst, welche dargestellt werden. In allen ihren Beziehungen kann hier die Subjectivität des menschlichen Geistes in die Darstellung eingehen, deren Gegen-

stand sie hier vorzugsweise ist. Dies geschieht durch die Begriffe und den Ton, soweit es durch sie eben möglich ist. Da aber alles Bewußtsein, daher auch unser ganzes Empfindungs- und Vorstellungsleben, immer, sei es unmittelbar oder mittelbar, auf Eindrücken der Außenwelt beruht, so lassen sich auch die inneren Vorgänge des Bewußtseins in bestimmterer Weise nur durch Beziehungen auf die Erscheinungen des Außenlebens zur Darstellung bringen. Diese Beziehungen können nun entweder unmittelbare oder mittelbare sein. Dort ist die Beziehung direct auf die sinnliche Erscheinung, hier nur auf die davon abgeleitete Reflexion gerichtet. Die Lyrik kann um der Empfindungen willen, die sie in dem Geiste des Dichters geweckt, den äußeren Gegenstand und durch ihn auch diese Empfindungen darstellen, sie kann aber umgekehrt die Empfindungen um ihrer selbst und darum auch in ihren Beziehungen zu den äußeren Gegenständen und diese mit ihnen zur Darstellung bringen. Es kann aber endlich beides auch nur in Bezug auf die Reflexionen geschehen, die der Gegenstand im Dichter hervorruft oder die sich doch an seinen Gegenstand knüpfen lassen.

Die Lyrik läßt sich demnach eintheilen in die epische Lyrik und in die reine Lyrik, sowie in die einen ähnlichen Gegensatz in sich einschließende Reflexionslyrik.

Ihre weitere Eintheilung erhält sie durch die Natur ihres Gegenstandes, durch die Auffassung und die durch diese bedingten Empfindungen, so wie durch die Art ihres Stils.

Als Grundgesetz des lyrischen Stils darf die Einheit der Stimmung gelten. Aus diesem Grunde sucht auch die Lyrik mehr als jede andre Dichtungsart nach einem bestimmten äußern Bande, das sie im Metrum und Strophenbau findet.

Je naiver, unmittelbarer die Empfindung sich ausspricht, um so einfacher, sangbarer werden diese Formen sein und sein müssen. Je mehr dagegen die Reflexion darin Eingang findet, um so complicirter, kunstvoller und künstlicher werden diese Formen auch werden. Die Begeisterung, die von tiefen Gegensätzen durchwühlte Empfindung endlich, lösen die regelmäßige Wiederkehr des

Strophenbaues zu freieren Formen auf. Die in der Lyrik stärker hervortretenden musikalischen Elemente deuten auf eine besondere Hinneigung zur Musik hin. Gewiß hat sie die Verbindung mit dieser auch schon sehr früh gesucht und gefunden, da ihr Name einem musikalischen Instrumente, der Lyra, entlehnt ist.

Die epische Lyrik mußte sich besonders im griechischen Alterthum ausbilden. Hier tritt uns die Ode, der Hymnus, der Dithyrambus entgegen.

Die Ode faßt ihren Gegenstand nur seiner idealen Bedeutung nach auf. Das Gefühl, aus dem sie hervorgeht, kann daher nur von hohen, idealen Gegenständen geweckt werden. Ihre Grundstimmung ist das Erhabene. Sie fordert Hoheit des Stils.

Die Ode wird zum Hymnus, wenn der Gegenstand zugleich ein heiliger ist oder sie zum Preis-, zum Dankgesange sich steigert. Nach den Gottheiten, welche er feierte, erhielt der Hymnus verschiedene Namen (Päan, Dithyrambus rc.). Der Hymnus hatte zuweilen einen ganz epischen Charakter, so daß er auch in der epischen Dichtung seine Stelle zu finden hat. Er nähert sich, gleich der Ode, nicht selten der Reflexionslyrik. Beide machten wohl auch Ideen ohne Personification zum Gegenstande der Darstellung und wurden selbst lehrhaft.

Im Dithyrambus, dem bacchischen Festgesange, tritt die hymnische Poesie in den Formen überschäumender Begeisterung auf.

Einen ungleich sinnenkräftigeren Charakter hat die im Mittelalter entstandene, nicht sowohl auf die Darstellung eines Gegenstandes, als auf die einer Begebenheit gerichtete Ballade (das Tanzlied). Sie behandelt denselben stimmungsvoll mit Beziehung auf die Empfindung des Darstellenden, daher sie wohl auch in dieser selbst die subjectiven Momente hervorhebt. Sie nähert sich hierdurch dem Dramatischen. Beides ist von der Romanze ausgeschlossen, die, obschon vielfach mit der Ballade verwechselt, doch einen ganz objectiven Charakter bewahrt und daher in die epische Dichtung gehört. Die Ballade hat, weil ihre Bedeutung nicht sowohl im Gegenstande, als in der Beziehung desselben auf die Empfindung liegt, ein ungleich weiteres Stoffgebiet, als die

früheren Gattungen. Selbst das Heitere, der Humor, das Volksthümliche, kann in sie eingehen. Ist sie doch selbst vom Volksthümlichen ausgegangen und hat erst allmählich höhere Formen gewonnen.

Nicht nur äußere Ereignisse und Begebenheiten, sondern auch äußere Zustände können in Bezug auf die Empfindung, die sie hervorrufen, dargestellt und die in ihnen enthaltenen Verhältnisse der Stimmung dabei besonders hervorgehoben werden; was jedoch erst in Zeiten möglich war, in denen das individuell-subjective Leben sich freier und selbstbewußter entfaltet hatte.

Endlich können aber selbst Zustände des inneren Lebens zu äußerer Darstellung gebracht werden. Das Landschafts-, das Cultur- und das Sittenbild, das Seelengemälde, das lyrische Idyll gehören hierher. Dieselben liegen dicht an der Grenze des rein Lyrischen, ja greifen sogar vielfach in das Gebiet der Epik hinüber. Eine gleichzeitige Annäherung an dieses, wie an die Reflexionslyrik, zeigt die wenigstens theilweise noch hierher gehörende Elegie. Diese Bezeichnung bezog sich zwar ursprünglich (bei den Griechen) mehr auf die dabei angewendete metrische Form des Distichon, als auf den Inhalt, da diese die Elegie nicht blos, wie dies heute geschieht, zum Ausdruck einer aus der Betrachtung eines entschwundenen Glücks entspringenden gemischten Empfindung ergriffen, sondern auch zu dem der Vaterlandsliebe, der Kampfeslust oder zur Aussprache weiser Betrachtungen und Lehren (Gnomische Dichtung). Zwar will Th. Vischer schon in der Bewegungsform des Distichon, „ein Abschiednehmen von der Empfindung“ erkennen. Wogegen die neueren Dichter, welche die Elegie mehr in dem Sinne auffassen, daß „die Empfindung darin mit verhüllter oder ausgesprochener Wehmuth“ auf ein früheres Glück zurück- oder auch „ihrer eben noch warmen und nun schon verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter den denkenden Geist bereits durchscheinen läßt“, sich hierbei doch nicht ausschließlich an das Distichon binden. Das Hinüberziehen des lyrischen Gegenstandes in das Bereich der Reflexion hat bei den orientalischen und den romanischen Völkern unter dem Einfluß einer allegorisirenden

Philosophie einen Reichthum von Formen erzeugt, in denen der reflectirende Geist mit den Beziehungen seines Gegenstandes und den an ihn anknüpfenden Empfindungen theils nur tändelnd, theils aber auch tiefsinnig spielt. Hierher gehören das Ghasel, das Sonett, die Canzone, die Terzine, das Rondeau, die Glosse, das Madrigal, die Redondille ꝛc., bei denen neben dem Musikalischen das Gedankenelement vorherrscht und welche mehr oder weniger in die Reflexionspoesie hinübergreifen.

Ganz nur zu dieser gehört das Epigramm, dem die satirische Spitze, die es erst später erhalten, keineswegs nothwendig ist, sondern welches ursprünglich den Sinn einer Aufschrift hatte, in welcher der Dichter über seinen Gegenstand und an diesen anknüpfend einen bedeutsamen Gedanken in schlagender Kürze ausspricht. Außer den vorerwähnten Formen der epischen Lyrik, deren die Gedankenpoesie sich auch mit bemächtigte, hat sie sich noch eine Menge eigener Formen geschaffen. Mit dem Lehrgedichte tritt sie jedoch, dem Inhalt und Zwecke nach, bereits ganz aus dem Gebiete der Poesie heraus, von der sie dann nur noch die Formen entlehnt. Indeß erinnert dies grade in bedeutsamer Weise an den wahrscheinlichen Ursprung aller Poesie. Mit der Satire giebt sie dagegen, um eine freiere Bewegung zu erlangen, die gebundenen Formen der Lyrik auf und tritt auf das Gebiet der Prosa hinüber. Seitenzweige derselben sind die Parodie und Travestie, von denen diese bei gleicher Behandlung den Gegenstand mit einem anderen, niedereren, jene aber die Behandlung selbst mit einer andren, niedereren, vertauscht. Sie sind jedoch nicht auf die Formen der Lyrik beschränkt.

Diejenige Form, welche den Charakter der Lyrik, eine Empfindung unmittelbar, daher auch als gegenwärtig, darzustellen, gleichviel, ob sich dieselbe auf einen Gegenstand der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft bezieht, am reinsten zur Darstellung bringt, ist das Lied. Es kann eingetheilt werden nach der Art der Gegenstände, auf die es sich bezieht. Seine Hauptformen sind hiernach das geistliche und das weltliche Lied. Eine zweite Art der Eintheilung wird durch den Charakter der dargestellten Empfindung bestimmt, die eine ganz individuelle

subjective oder auch eine solche sein kann, bei welcher sich der Darstellende mit Andren in Uebereinstimmung weiß und diese Uebereinstimmung geradezu ausspricht oder auch dazu auffordert. Ein dritter entschiedener Gegensatz tritt endlich darin hervor, daß der Ausdruck der Empfindung entweder als ein ganz unmittelbarer, gewissermaßen als der Naturlaut derselben, erscheint oder, durch Reflexion vermittelt, einen gewählten Ausdruck sucht: das Volks- und das Kunstlied. — In das letztere können auch fremde Tendenzen eingehen und vorherrschen.

Mehr als jede andre Dichtungsform dringt das Lied auf die Verbindung mit der Musik. Gleichwohl kann es von dieser noch leichter absehen, als die dramatische Dichtkunst von der Darstellungskunst. Es wird im Gesang in eine ganz neue Kunst aufgehoben.

b. Die epische Poesie.

§ 76. Allgemeiner Charakter. Sagen- und Mythenbildung. Rhapsodien und Episoden. Theogonie und Heldengedicht. Das Idyll. Die Romanze. Das Märchen. Die epische Prosadichtung. Erzählung. Roman und Novelle. Satire. Parabel. Fabel.

Um einen Gegenstand in seiner reinen Objectivität erscheinen zu lassen, ist es nöthig, daß der Darstellende von seiner Empfindung ganz abstrahirt. Um dies ohne Nachtheil zu können, wird der Gegenstand am besten als vergangen dargestellt werden müssen. Aus diesem Grunde wird die epische Dichtung ihr Hauptgewicht auch auf die Verhältnisse der Form und Gestalt, nicht aber auf die der Stimmung zu legen haben. In ihrer vollen Strenge wird sie sogar die den äußeren Vorgängen zu Grunde liegenden inneren nur insoweit darstellen können, als sie in jenen mit in die Erscheinung treten und für sie von Wichtigkeit sind. Sie nähert sich hierdurch der Plastik, der sie auch darin entspricht, daß der Mensch den hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung bildet, obschon sie das äußere Leben in seiner ganzen Breite in diese mit einbeziehen kann. Die Thaten der Helden und, sobald man sich über die Entstehung der Welt und das Schicksal bestimmte anschauliche Vorstellungen gebildet hatte, die Thaten der Götter

waren lange der bedeutendste epische Stoff. Er bildete sich im Munde des Volks zur Sage und Mythe aus, wobei sich bald eine doppelte Form der Thätigkeit, eine trennende, das Einzelne loslösende und ausbildende, und eine das Einzelne zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassende, geltend machte. Es entstanden so einerseits die einzelnen Göttergeschichten, die Rhapsodien und Episoden — und andererseits die Theogonien und Heldengedichte, das Epos.

Die Rhapsodien gingen dem Epos sicher voraus, blieben ihm aber auch noch zur Seite. Die Hymnen des Homer sind vielleicht ein Beispiel davon. Im Mittelalter gewannen sie eine besondere Form in der Romanze. Wie deren, von Romancero, der Volkssprache, herrührender Name andeutet, hatten sie ursprünglich einen ganz volksmäßigen Charakter. Die Verknüpfung der Heldensage mit dem Mythus der Götter mußte der Ausbildung des alten Epos besonders günstig sein. Es entsprach dem epischen Geiste, selbst noch die Verknüpfung der äußeren Thatsachen, die wir das Schicksal nennen, zu äußerer persönlicher Darstellung und Anschauung zu bringen. Eine solche Darstellung konnte aber nur so lange eine lebendige Bedeutung haben, als der Mythus noch seine volle Gewalt auf das Bewußtsein der Menschen ausübte, das wirkliche Geschehen noch durch den Mund des Volkes überliefert wurde und nicht in die Helle der Geschichte und der schriftlichen Ueberlieferung, Feststellung und Begründung getreten war. Das Epos konnte sich daher in seiner vollen Strenge und Reinheit nur auf dem Wege der Volkspoesie entwickeln, zu höchster Blüthe aber erst dann kommen, als es vom künstlerischen Bewußtsein, doch noch mit der vollen Naivetät der alten Auffassung, ergriffen wurde. Das auf künstlerischer Reflexion beruhende Kunstepos hat mit der Naivetät des Glaubens auch einen Theil seiner poetischen Kraft verloren. — Die feinste, mustergültigste Form des Epos schufen die Griechen. Homer ist der Meister derselben. Das altdeutsche Epos zeichnet sich durch die Gewalt der Leidenschaft und die tragische Kraft des darin waltenden Schicksals aus. „Die Leidenschaft", sagt Th. Vischer, „geht hier ihren breiten und langen Weg ächt heid-

nisch und reflexionslos, wie eine Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewissen kommt als objective Macht in persönlicher Form als die That eines Größeren, Stärkeren über sie." Es geht hieraus hervor, daß das subjective Moment in der Darstellung stärker hervorgehoben ist. Auch fehlt dieser Dichtung die volle Einheit und Harmonie der Darstellung.

Doch nicht nur die das Schicksal der Völker bestimmenden Thaten der Helden und Götter besang das alte Epos, auch die Abenteuer und Schicksale des Einzelnen wurden schon früh zu einem Gegenstande desselben gemacht, wobei dieser überwiegend von Seiten seiner Culturbedeutung und seines sittlichen Werthes in Betracht gezogen wurde. So stand schon der „Ilias" die „Odyssee" gegenüber. Ja selbst noch die von den Schicksalen der Völker ganz abseits gelegenen, aus der Enge des Lebens, aus den Beziehungen und Verhältnissen des Menschen zur Natur sich entwickelnden Vorgänge wurden bereits im Alterthum, im Idyll, ein Gegenstand epischer Dichtung. Diese Form war wohl zugleich diejenige, durch welche die letztere zuerst angetrieben wurde, sich von den Fesseln des Metrums zu befreien. Auch dem Gegensatze des komischen und des ernsten Epos begegnen wir schon bei den Griechen.

Sobald die Verknüpfung der Schicksale der Menschen mit dem Walten der Götter dem Volksbewußtsein nicht mehr entsprach, mußte ihre Darstellung auch mehr und mehr zur bloßen Allegorie herabsinken, wofür die Epen Virgil's und Tasso's die bedeutendsten Beispiele sind. Das Mittelalter suchte diesen lebendigen Zusammenhang zwar in zweierlei Form wiederherzustellen, indem es die Begebenheit in eine der christlichen Anschauung entsprechende jenseitige, übersinnliche Sphäre verlegte, was von Dante in tiefsinnigster Weise geschah, oder andererseits das Zauberwesen des Volksmärchens ergriff, welches in seiner Vielgestaltigkeit durch die nach Ersatz für die verlorengegangene Götterwelt suchende Volksphantasie entstanden war, und mit den Abenteuern der Helden, wenn auch nur in eine lose, arabeskenartige Verbindung brachte, wofür Ariost als vorzüglichstes Beispiel erwähnt werden mag. Der allegorische Geist der Zeit gab dieser und jener Behandlungsweise eine lebendige Bedeutung, die

später, wie Milton und Klopstock beweisen, freilich wieder verloren ging. Das Mythische sank zur bloßen Maschinerie herab, die Feen und Zauberer zum theatralischen Aufputz.

Das Märchen selbst ging aber schon ganz aus dem romantischen Geiste des Mittelalters hervor. Es bevorzugte die stimmungsvollen Momente, besonders das Malerische. Auch behandelte es seine mythische Welt nicht ohne einen Anflug von Ironie. Der Humor fing an in ihm sich zu regen. Was wir Alles schon in dem Gedichte Ariost's finden. Ein Kind des Volkes, suchte das Märchen auch sein Gewand in der Prosa der Volkssprache.

Im „Cid“ und in der „Lusiade“ hatte die ritterlich-höfische Dichtung noch einmal ein wirklich nationales Epos zu schaffen gesucht, im Uebrigen aber allmählich einen mehr kunstmäßigen Charakter angenommen. Der epische Stoff, den jene Dichtung ergriff, hatte als solcher bald keine besondere Bedeutung mehr im Bewußtsein des Volkes, er sollte sie erst durch den Geist, mit dem er belebt wurde, durch die Form, die dieser ihm gab, wieder erhalten. Das subjective Moment fing an bedeutsamer darin aufzutreten und die Strenge der epischen Form zu durchbrechen. Der Uebergang zur Prosa lag um so näher, als der Volksgeist gegen die Lüge in Dichtung und Leben theils satirisch zu reagiren begann, was indeß auch noch eine poetische Blüthe im Thierepos trieb, theils zu einer realistischen, platten Darstellung des unmittelbaren Lebens des Tages hindrängte.

Die epische Prosadichtung ward auch schon im Alterthume gepflegt. Es läßt sich für sie ein eigenthümliches Stoffgebiet nur negativ abgrenzen. Das Gebiet des religiösen Mythus und der mit ihm zusammenhängenden Heldensage ist ihr am meisten versagt. Hier fordert die Bedeutung des Stoffes auch eine bedeutende Form. Dagegen werden die Stoffe der übrigen epischen Gebiete, je nach der Auffassung des Dichters, ebensowohl eine metrische Behandlung, als eine solche in Prosa zulassen. Wo die dichterische Phantasie zur plastischen oder musikalischen Darstellung neigt, wird sie vorziehen, die metrische Form zu ergreifen und ihren Gegenstand demgemäß auffassen.

Wo sie dagegen eine mehr subjective, stimmungsvolle, malerische Darstellung bevorzugt, wird sie mit Vortheil die Prosa ergreifen. Dies gilt insbesondere von der humoristischen und satirischen Behandlung des Gegenstandes. Indessen schließt die metrische Form keineswegs diese Darstellungs- und Behandlungsweise von sich aus.

Als einfachste Form der Prosadichtung darf wohl die Erzählung gelten. Doch giebt es auch metrisch behandelte Erzählungen, wie es Romane und Novellen in Versen giebt. Die Erzählung fordert eine größere Objectivität der Darstellung, als jede andere Form der epischen Prosadichtung. Sie ist auf die Stoffe des wirklichen Lebens beschränkt und fordert nichts als eine künstlerisch geordnete Darstellung einer diesem angehörenden äußeren Begebenheit, bei welcher letztere die Hauptsache bleibt. Seitenzweige sind der Schwank, die Anecdote.

Der Roman stellt dagegen einen einzelnen Charakter in den Mittelpunkt seiner Darstellung, sowie die Verhältnisse desselben zu anderen Charakteren. Obschon er sich nicht über das wirkliche Leben erhebt, sucht er doch grade das Außergewöhnliche in den Schicksalen und in dem Entwickelungsgange der dargestellten Charaktere, insbesondere des Hauptcharakters und Helden, auf. Der Dichter kann hierbei das Hauptgewicht entweder auf die äußeren Begebenheiten und die daraus entspringenden Situationen oder auf die inneren Vorgänge, auf die innere Entwickelung der Charaktere legen. Der Roman ist fast noch mehr, als jede andere Dichtungsform von der historischen Culturentwickelung, insbesondere von dem Culturzustande der eigenen Zeit abhängig, da er seinen Stoff vorzugsweise diesem zu entnehmen, oder doch mit Bezug auf ihn aufzufassen hat. Die verschiedenen Formen des Romans sind daher fast alle unter diesem Einfluß entstanden, so der Ritterroman, der Schelmenroman, der Schäferroman, der satirische und humoristische Roman, der Reiseroman, der sentimentale Familienroman, der psychologische, philosophische und Künstlerroman, der historische und sociale, der criminalistische und pathologische Roman; die Dorfgeschichte; der Sensationsroman &c.

Je subjectiver der Roman wurde, desto mehr mußte er das Gewicht auf die stimmungsvollen Verhältnisse legen und ein dramatisches Element aus sich entwickeln. — Keine Form läuft so viel Gefahr als diese, ins Formlose zu gerathen und unkünstlerische Tendenzen in sich aufzunehmen. Eben deshalb hat aber auch keine andere eine so große Rückwirkung auf die übrige Culturentwickelung ausgeübt.

Die Novelle verhält sich gewissermaßen zum Roman, wie die Rhapsodie zum Epos, da sie sich immer auf den einzelnen Conflict beschränkt. In ihrer älteren Form näherte sie sich der Erzählung, nur daß sie wie der Roman das Außerordentliche und Wunderbare der Verknüpfung einer Begebenheit aufsucht und das Hauptgewicht auf den Conflict und die ihm entsprechenden Situationen legt. Doch unterscheidet man auch hier die Situations- von der Charakternovelle. Der kleinere Umfang der Novelle schränkt sie auf die Beobachtung einer strengeren künstlerischen Form ein.

Als Seitenzweige der epischen Dichtung mögen hier, außer der Satire, noch die Parabel und Fabel genannt werden, welche mit den Mitteln und der Darstellungsweise der epischen Dichtung vorzugsweise lehrhafte Zwecke verfolgen.

c. Die dramatische Poesie.

§ 77. Allgemeiner Charakter. Die dramatische Handlung. Der dramatische Conflict. Die Charaktere. Exposition, Entwickelung und Katastrophe. Die drei Einheiten. Die Tragödie und die Komödie, das Schauspiel und das weinerliche Lustspiel. Das Classische und das Romantische im Drama. Die verschiedenen Arten des Dramas.

Die dramatische Dichtung hat wie die epische das äußere Geschehen zum Gegenstande, doch nur insofern es sich auf Verhältnisse des geistigen Lebens des Menschen bezieht und unmittelbar aus diesen hervorgeht. Sie hat daher unmittelbar nur den Menschen zum Gegenstand und muß diesen in voller Gegenwart und zwar vorzugsweise durch dessen Willensäußerungen d. i. durch Handlung darstellen.

Die dramatische Form geht zwar aus lyrischen und epischen Elementen hervor, doch nur insofern diese auf einander bezogen sind; was nicht ausschließt, daß ein Drama von einem überwiegend lyrischen oder einem überwiegend epischen Charakter sein kann. Es nimmt wohl auch rein lyrische und rein epische Momente in sich auf, was aber immer auf Kosten des dramatischen Charakters geschieht, falls sie nicht zu Motiven der Handlung werden und, statt den Fortschritt der letzteren zu fördern, denselben nur hemmen. Es ergiebt sich hieraus, daß die dialogische Form und die zeitliche Unmittelbarkeit der Darstellung allein das Dramatische noch keineswegs ausmachen. Vielmehr liegt dieses wesentlich darin, daß jedes Moment der Darstellung sich entweder als ein Moment der Willensäußerung oder als ein, eine Willensäußerung bedingendes Moment darstellt. Dem Epischen genügt schon die äußere Motivirung, das Dramatische aber fordert, daß sie zugleich eine innere sei. Wie sehr das Dramatische auch das Epische voraussetzt und wie häufig es diesem den Stoff entlehnt, so erhellt doch hieraus, wie sehr es dessen Stoffe erst noch umzubilden hat, damit sie dramatisch werden.

Jede Handlung setzt eine Lage voraus, die zu einer bestimmten Willensäußerung auffordert. Diese besteht in ihrer einfachsten Form aus dem Entschluß zu derselben und aus der Ausführung des Entschlusses, gleichviel ob sich darin ein Thun oder Unterlassen zeigt, ob der beabsichtigte Zweck erreicht wird oder nicht. Eine solche Einzelhandlung genügt aber zur dramatischen Handlung noch nicht. Diese fordert eine Entwickelung; daher die bloße Aneinanderreihung einzelner Handlungen noch nicht hier genügt. Vielmehr muß jede derselben den Keim zu einem neuen Momente der Handlung in sich tragen und dessen Entwickelung mit Nothwendigkeit fordern. Die dramatische Handlung bedarf hierzu eines Gegensatzes, eines Widerstreits von Zwecken und Handlungen, eines Conflicts, sowie die endliche Lösung desselben, die so wie er selbst entweder eine komische oder eine tragische sein kann.

Als die nächsten Träger der Handlung erscheinen die Charaktere; aus ihnen geht sie vor allem Anderen hervor. Es ist eben so nöthig, daß die einzelnen Handlungen eines Charakters der Einheit desselben, wie der Einheit der Totalhandlung entsprechen. Daß aber diese, und nicht die Charaktere, das erste im Drama ist, geht schon daraus hervor, daß sie nicht nur auf diesen, sondern auch auf etwas noch außer ihnen Liegendem beruht. Der Freiheit des Willens steht die Nothwendigkeit des Causalzusammenhanges gegenüber, die sich theils in der Form des Zufalls, theils in der der Gesetzmäßigkeit vollzieht, und in welcher sich, sowohl hier wie dort, „eine höhere Ordnung der Dinge, eine höhere Zweckmäßigkeit, als die des einzelnen befangenen, kurzsichtigen und beschränkten menschlichen Handelns oder doch die dichterische Anschauung einer solchen Ordnung und Zweckmäßigkeit offenbaren mag". Dies geschieht hauptsächlich in der äußeren Verknüpfung der Handlung.

Die wichtigsten Theile im Bau eines Dramas sind: die Exposition, die Entwickelung des Conflicts und die Katastrophe oder Lösung desselben. Bei einer reicher gegliederten Handlung wird man, um Ruhepunkte zu gewinnen, dieselbe in Abschnitte oder Acte theilen. Die Dreitheilung scheint die natürlichste. Die Fünftheilung verdient aber darum den Vorzug, weil der mittlere Theil einen größeren Umfang verlangt, als die beiden anderen; auch meist eine größere Zeitdauer umfaßt. Das Gesetz von den drei Einheiten: der Zeit, des Orts und der Handlung, ist, durch zu enge Begrenzung, der dramatischen Composition nicht selten nachtheilig geworden. Die Einheit der Zeit verlangt vernünftigerweise nichts, als daß der dramatische Dichter bei Darstellung der Begebenheiten nicht wieder zurückgreifen darf. Die Einheit des Orts ist nur durch den jetzt beliebten Zwischenvorhang und auch hier nur innerhalb des einzelnen Actes zu einer Art Nothwendigkeit geworden, wenn eine übersichtliche und proportionale Gliederung der Composition nicht ganz aufgegeben werden soll. Die Einheit der Handlung wird man mehr in der inneren Verknüpfung und in deren Interesse als in den äußeren Begebenheiten zu suchen haben.

Diese dem Begriffe des Dramatischen entsprechenden weiteren Grenzen schließen nicht aus, daß die von den Franzosen aufgestellten engeren Forderungen im einzelnen Falle ihre besonderen Vortheile mit sich bringen. Doch sind sie unstreitig zu sehr auf das Aeußere der Form gerichtet, als daß sie bei ausschließlicher Anwendung die dramatische Dichtung nicht um viele ihrer schönsten Wirkungen bringen müßten.

Was nun die Gliederung der einzelnen Theile betrifft, so werden, wie bei jedem Kunstwerke, auch hier Proportionalität und deshalb Uebersichtlichkeit gefordert sein, zugleich aber noch ununterbrochener Fortschritt der Handlung. Die Ruhepunkte, die sie gewährt, sind immer nur für den Zuschauer da, und müssen mit einem Abschnitt der Handlung zusammenfallen, welcher einen Theil derselben zum Abschlusse bringt, zugleich aber auch die Spannung auf deren Weiterentwickelung bedingt.

Der dramatische Dichter ist mehr, als jeder andere, auf die Schriftsprache angewiesen. Da die dramatische Sprache vor Allem das Charakteristische hervorzuheben und einen mannigfaltigen Wechsel der Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften, Entschlüsse &c. zum Ausdruck zu bringen hat, so werden die complicirteren metrischen Formen und der Strophenbau von ihr auszuschließen sein. Die Griechen haben zwar auch noch von ihnen, besonders in den Chören, Gebrauch gemacht, allein es beweist dies nur, daß ihr Drama Momente in sich aufnahm, die, wie hochpoetisch immer, doch nicht specifisch dramatisch waren. Dasselbe gilt von den Werken der Italiener und Spanier, die sie darin nachahmten. Für die deutsche Sprache scheint kein Vers so günstig für den dramatischen Ausdruck zu sein, als der fünffüßige Jambus. Er erhebt die Sprache durch die ihm eigne rhythmische Bewegung und das Gleichmaß derselben über die des gewöhnlichen Lebens, ohne doch den individuell charakteristischen Ausdruck, der seine Monotonie belebt, irgendwie zu beschränken. Daß aber auch die Prosa eines edlen, ja erhabenen dramatischen Ausdruckes fähig ist, bedarf keines Nachweises. Schon der Stoff wird zum Theil darüber entscheiden, ob die dramatische Behandlung sich der gebundenen Rede oder der Prosa

bedienen soll; dies gilt aber noch mehr von der dichterischen Anschauungs- und Auffassungsweise. Die idealistische wird sich mehr für die gebundene Rede, die realistische für die Prosa entscheiden. Weil das ernste Drama idealistischer ist, als das heitere, und weil die Ferne idealisirt, so wird das erstere seine Stoffe vorzugsweise vergangenen Zeiten, das heitere lieber der Gegenwart entnehmen. Das der unmittelbaren Wirklichkeit entnommene und es spiegelnde Drama wird sich folgerichtig auch für deren Sprache zu entscheiden haben. Eine entferntere Zeit, von deren Realität aus verschiedenen Gründen mehr und mehr abzusehen ist, wird dagegen mit einer gewissen Berechtigung eine idealistischere Form der Sprache, d. i. die metrische, zu wählen haben.

Der Gegensatz der ernsten und heiteren Weltanschauung ist für die Formen des Dramas entscheidend. Er steigert sich hier zu dem Gegensatze des Komischen und des Tragischen, welche auf keinem anderen Gebiete so voll und bedeutend in die Erscheinung treten können. Ihm entsprechen die beiden Hauptformen des ganzen Gebiets: die Tragödie und die Komödie. Das Schauspiel und das weinerliche Lustspiel sind nur schwächere Formen von beiden. Viele haben dem Schauspiel zwar vor dem Trauerspiel den Vorzug gegeben. Ich will auch nicht sagen, welches von beiden höher zu stellen sei, wohl aber, daß die Tragödie die stärkere Form des Tragischen ist. Auch der Gegensatz des Classischen und Romantischen ist hier zu besonders bedeutsamem Ausdruck gekommen. Das aus dem gottesdienstlichen Chorgesange hervorgegangene griechische Drama mit seinen Masken, seinem Kothurn und Sokkus, seinen geregelten Formen und scenischen Einrichtungen steht in dem entschiedensten Gegensatze zu den freieren Formen des mittelalterlichen, romantischen Dramas. Auch dieses ging aus gottesdienstlichen Wechselgesängen hervor und gewann in den Mysterienspielen fast noch engere und geregeltere Formen, die aber gleich anfangs trotz aller Steifheit einen malerischeren, den Bildern der altdeutschen Schule ähnlichen Charakter annahmen und zu dem plastischen Charakter des griechischen Dramas in einem entschiedenen Gegensatz standen.

Das romantische Drama, das sich von dieser Grundlage aus entwickelte, machte sich aber zunächst von den beengenden Formen derselben, daher auch vom Bühnengebäude, frei, um sich gewissermaßen den Raum für eine malerischerere scenische Ausstattung zu schaffen. Gleichwohl gewann damals der neue Geist, dem doppelten Gegensatze der romanischen und der germanischen Völker, des Katholicismus und Protestantismus entsprechend, im spanischen und altenglischen Theater seine höchste Blüthe. Dieser Gegensatz, welcher in der Tragödie ungleich schärfer als im Lustspiel hervortreten mußte, wurde gemildert durch den Einfluß, welchen das wiedererweckte Studium der Alten grade auf das Drama und zwar zuerst in Italien gewann, wo er eine ganz neue theatralische Form: die Oper ins Leben rief. Auch die Maskenkomödie, obschon aus volksthümlicheren Elementen, dem Stegreifspiele, hervorgegangen, dankt wohl ihr Entstehen mit diesem Einflusse. Das von hier ausgehende akademische Drama fand seine höchste Ausbildung in Frankreich, übte aber auch in allen übrigen Ländern Europas seine Einwirkung aus. In Deutschland, wo das theatralische Leben, nach einem kurzen und niedrigen Anlaufe, im Fastnachtsspiele und dem Reimdrama des Hans Sachs, lange zu keiner selbständigen Entwickelung gekommen war, entstand unter diesem Einflusse die Schulkomödie, sowie später unter den mannigfaltigsten Einwirkungen die Monstrosität der Haupt- und Staatsactionen. Selbst als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sich plötzlich eine ungeahnte Blüthe deutscher Dichtung entfaltete, machten sich im Drama wieder die mannigfachsten Einflüsse geltend und riefen sogar in den Werken des ursprünglichsten und größten Dichters der ganzen neueren Zeit einen Reichthum der verschiedensten, gegensätzlichen Formen, einen „Götz“ und einen „Clavigo“, einen „Faust“ und eine „Iphigenia“, einen „Egmont“ und die „Natürliche Tochter“, die Alexandrinerlustspiele und die Hans Sachsischen Nachbildungen u. s. w. hervor — der übrigen Erscheinungen der Zeit, der Räuberdramen und Zauberpossen, der Platen'schen und Tieck'schen Lustspiele, der genialen Scurrilitäten Grabbe's, der antikisirenden Römer-

dramen und der nach spanischen Mustern gebildeten Trochäendramen 2c., ganz zu geschweigen. Vielgestaltigkeit ist überhaupt der Charakter des aus dem germanischen Geiste hervorgegangenen romantischen Dramas. Das Leben in dem Reichthum, in der Fülle seiner Beziehungen darzustellen, ist das Princip ihrer malerisch gestimmten Phantasie. Keiner hat es zu so entschiedenem, zu so umfassendem und gewaltigem dramatischen Ausdruck gebracht als Shakespeare, den wir daher mit einem gewissen Recht als auch zu uns mit gehörig betrachten.

Wie sehr aber hiernach die Formen des Dramas von dem Charakter der Nation, der Zeit, der dichterischen Individualität und der Wechselwirkung der Künste abhängig sind und durch sie bestimmt werden, so sind doch schon hierbei noch andere Momente mitwirkend, so giebt es doch eine Menge Formen des Dramas, welche in ihrer Besonderheit noch durch andere Momente bestimmt werden. Ich kann hier von ihnen aber nur einige hervorheben und muß im Uebrigen auf meinen Katechismus der Dramaturgie verweisen, wo ich diesen Gegenstand eingehender behandeln konnte. Zunächst sind aus der Verbindung des Heiteren und Ernsten, außer dem schon erwähnten weinerlichen Lustspiel, das Satyrspiel und die Tragikomödie hervorgegangen. Die Komödie wird, wenn sie nur das äußere Leben in Betracht zieht und in eine tiefere Sphäre herabsinkt, zur Posse. In der Burleske hebt der Dichter durch Ironie die Bedeutung seiner Gestalten wieder theilweise auf. Herrscht die Phantasie in einseitiger Weise vor, so entsteht das phantastische Drama, das dramatische Märchen. In der Aristophanischen Komödie machten sich zugleich noch Ironie und sinnlicher Uebermuth geltend. Das Vorherrschen der Gemüthsseite hat das religiöse, das ethische und das moralisirende Drama ins Leben gerufen. Auch das Rührstück gehört mit hierher. Dem Vorherrschen des Verstandes verdankt das allegorische, satirische und lehrhafte Drama sein Dasein. Der einseitigen Hervorhebung der Charaktere, ihrer Lage, der inneren oder der äußeren Verknüpfung der Handlung entspricht das Charakter-, Situations- und Intriguenstück, so wie das Schicksals-

drama. Dem Stoffe nach läßt sich das kirchliche, das mythologische und das historische Drama, das Ritterstück, das bürgerliche und das ländliche Drama, das Schäferspiel und das Volksstück, das Familiendrama, das Salon- und das Sittenstück, das Demimonde-Drama ꝛc. unterscheiden. Wird das größere Gewicht auf den Dialog gelegt, so entsteht das Conversationsstück, wenn auf die Scenerie und Comparserie: das Ausstattungs- und Spectakelstück. Aus der Verbindung mit der Musik gingen das altgriechische Drama, gingen die Saturen, die Oper, das Singballet, das Singspiel, das Vaudeville, das Melodrama und die Gesangsposse hervor.

5. Der Gesang.

§ 78. Verhältniß zur Instrumentalmusik, zur Plastik und Dichtung.

Gewöhnlich wird der Gesang nur als eine Abtheilung der Musik und nicht als besondere Kunst behandelt. Die Berechtigung dazu ist nicht zu bestreiten. Nicht nur haben Gesang und Instrumentalmusik die allgemeineren, sondern auch verschiedene Einzelformen mit einander gemein. Wir finden sie vielfach zu gemeinsamen Zwecken vereinigt. Es sind, falls wir die Composition allein ins Auge fassen, zum Theil dieselben Künstler, welche sie ausüben, und endlich ist ihre geschichtliche Entwickelung aufs Engste verknüpft. Der Gesang nimmt also in der That in mancher Beziehung eine andere Stellung zur Instrumentalmusik ein, als die Plastik zur Architektur. Wenn diese einander vielfach verbunden sind und die Plastik diese Verbindung nie völlig aufgeben kann, so ist dies dem Gesange in Bezug auf die Instrumentalmusik, obschon deren Verbindung stets eine viel innigere ist, immerhin möglich. Und wenn im Gesang sich noch überdies eine Verbindung der Musik mit der Dichtung zeigt, so liegt auf Seiten der Plastik nichts Aehnliches vor, man müßte denn die Bemalung plastischer Werke dafür ansprechen wollen.

Allein diese Verschiedenheit entspricht doch nur der Verschiedenheit, welche im Allgemeinen zwischen den bildenden und den tönenden Künsten besteht, von denen diese keineswegs die Selbständigkeit der ersteren haben. In der Zeit verlaufend und in dem Momente, da sie entstehen, auch wieder vergehend, sind die Tonwerke, mögen sie nun poetische oder musikalische sein, zu ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung auf eine Reproduction verwiesen, der ein besonderes subjectives Moment wesentlich ist, das, weil es in die Schrift- oder Notensprache nicht eingehen kann, eine neue künstlerische Bethätigung fordert. Auch die Verbindung der Musik mit der Sprache im Gesange kann erst bei der Ausführung zu sinnlicher Verwirklichung kommen. Bis dahin liegen sie getrennt auseinander, in welcher Form die Musik des Gesanges von der Instrumentalmusik sich kaum noch zu unterscheiden scheint. Man würde sie auch als zwei verschiedene Künste sicher nicht ansprechen dürfen, wenn jene Verbindung wirklich eine so äußerliche wäre, als sich hiernach erwarten läßt. Allein schon der Gegensatz, in welchem die zum Gesange hinzutretende Instrumentalmusik meist zu demselben steht, weist darauf hin, daß sie doch eine tiefere und innerlichere ist, und daß diese letzteren, wennschon mit denselben Mitteln, doch etwas wesentlich Anderes zum Ausdruck bringen können, vielleicht auch bringen sollen.

Wenn die Verbindung der Tonverhältnisse mit der Sprache einen eingreifenderen Unterschied überhaupt nicht bedingen könnte, so würde man Poesie und Gesang ebenfalls nicht als verschiedene Künste ansprechen dürfen. Denn Tonverhältnisse sind ihnen beiden gemein und die Verbindung mit der Sprache desgleichen. Allein es ist gerade die verschiedene Bedeutung, welche für jede von ihnen das Tonmaterial hat, sowie die Verschiedenheit ihrer Verbindung mit der Sprache, worauf ihre eigene beruht. Gleichwie die Architektur aus den einfachsten Verhältnissen des Raumes, kann auch die Instrumentalmusik, und zwar sie nur allein von den drei tönenden Künsten, ihre Formen frei aus den einfachsten Verhältnissen der zeitlichen Nachfolge und des zeitlichen Zusammenseins entwickeln. Und wie die beiden anderen bildenden Künste

bei ihren Gestaltungen an die Formen der Naturgegenstände gebunden sind, welche sie nachahmen, so sind es Poesie und Gesang an die von den Naturgegenständen, die auch sie nachzuahmen beabsichtigen, abgeleiteten Begriffe. Ihre Nachahmung ist eben keine unmittelbare, wie es die der Plastik und Malerei ist, daher sie sich auch bei ihren Darstellungen nicht so wie diese auf nur einen zeitlichen Moment beschränkt finden. Was die Poesie betrifft, so wurde in ihr, wie wir gesehen, der Ton als bloßer Träger des Begriffes zum Laute. Er konnte zwar noch selbständig zu diesem hinzutreten, mußte dabei aber ganz in ihn eingehen. Die Tonverhältnisse wurden hierdurch zu bloßen Laut- und Betonungsverhältnissen und waren zu klein, um nach ihrem Zeitwerth und ihrer Lage oder Höhe gemessen und darnach bestimmt und notirt werden zu können. Es blieb dies vielmehr der Empfindung des Darstellers überlassen. Auch dienten die Betonungsverhältnisse nur zum Theil dem Wohllaute und dem Ausdrucke der Empfindung; zum anderen Theil aber dem Wort- und dem Satzsinn.

Wie anders nun beim Gesange! Hier, wo trotz der Verbindung mit dem Wortlaute die volle Ausbildung des Tones gefordert ist, wo umgekehrt jener in diesen ganz einzugehen, sich ganz in dessen unbestimmte Grenzen zu verlieren hat! Hier, wo die Töne ihrem Zeitwerthe, ihrer Lage oder Höhe nach umgekehrt grade meß- und notirbar sein müssen, und daher niemals vollkommen mit denen der Sprache zusammenzufallen vermögen. So sehr man dies in der Musik auch vielfach erstrebt hat, war es doch niemals ganz zu erreichen. Wohl aber konnte man sich an die Versabschnitte, an die Cäsuren, an den Strophenbau binden. — Verhältnisse, welche ganz unabhängig von den Lautverhältnissen der Sprache erscheinen, so daß diese sich ihnen unterordnen, d. i. in sie einfügen müssen, fanden wir aber schon in der Dichtung. Hierin allein kann also der wesentliche Unterschied von Gesang und Dichtung nicht liegen. Versmaß und Strophenbau sind in dieser ebenso unabhängig von den Lautverhältnissen der Sprache und von dem Sinn der Gedanken, als die Melodie im Gesange, ja fast noch unabhängiger, als sie. Denn

obgleich in beide die verschiedensten Wortverbindungen eingehen können, so sollte die Melodie, weil ihre Formen immer tonisch und harmonisch bestimmt werden müssen, der Dichtung, und wäre es auch nur ihrem allgemeinen Empfindungsgehalte nach, noch ungleich bestimmter entsprechen, als Versmaß und Strophenbau; wie denn die Zahl der Metren und Strophenformen eine beschränkte ist, die der Melodie aber eine unendliche.

Der wesentliche Unterschied zwischen den Tonverhältnissen der Gesangsformen und denen der Dichtung scheint vielmehr dieser zu sein, daß jene auch noch unabhängig und losgelöst von der Sprache eine sinnliche Erscheinungsform, eine selbständige Bedeutung haben können und daher auf andere Instrumente zu übertragen sind, was aufs Engste mit der Meßbarkeit derselben zusammenhängt. Ganz freilich sind auch die Tonverhältnisse der Musik nicht bestimmbar und dürfen es nicht einmal sein, weil dem Darstellenden das hier immer aufs Neue geforderte subjective Darstellungsmoment sonst verloren gehen würde. Man weiß, daß das Tempo und der Empfindungsausdruck nur annähernd zu bezeichnen sind. Beim Gesange tritt aber hinzu, daß der in den Ton eingehende Wortlaut, der ebenfalls nicht notirbar ist, dem Tone seine besonderen Empfindungsaccente, seine besondere Klangfarbe noch hinzuführen kann, durch welche z. B. die für die verschiedenen Strophen eines Liedes beibehaltene Melodie in charakteristischer Weise belebt zu werden vermag.

Es ist die Ansicht einzelner Zeiten gewesen, daß der Gesang die musikalischen Verhältnisse der Sprache nur zu verstärken, nur zu bedeutsamerem Ausdruck zu bringen habe. Er würde in diesem Falle ganz an die metrischen, rhythmischen, strophischen Verhältnisse, ja an die Accente der Dichtung gebunden bleiben müssen, was aber, wie wir gesehen, nur annähernd möglich ist. Gleichwohl ist es wahrscheinlich, daß der Gesang sich von einer solchen Gebundenheit aus entwickelte, wie er ja auch zu verschiedenen Zeiten immer wieder darnach zurückgriff. Je mehr er es that, um so mehr mußte sich auch sein Gegensatz zur reinen Instrumentalmusik offenbaren, wie er sich andererseits der letzteren

in dem Maße wieder nähern mußte, als er sich selbst zu freieren, selbständigeren Formen erhob.

Daß aber der Gesang seiner ganzen Natur nach nicht an die Tonverhältnisse der Sprache gebunden bleiben konnte, um seine eigensten und höchsten Formen zu gewinnen, wird schon daraus erhellen, daß auch der dichterische Gedanke und die dichterische Wortverbindung sich in die musikalischen Verhältnisse des Verses und Strophenbaues einfügen konnten, ohne darum an poetischer Bedeutung verlieren zu müssen. Um wie viel mehr werden wir dies hier zu erwarten haben, wo es sich nicht um unmeßbare Betonungsverhältnisse, sondern um meßbare Tonverhältnisse handelt, die schon aus diesem Grunde nicht schlechthin mit jenen zusammenfallen können. Weshalb aber der Gesang sich weder von den musikalischen Verhältnissen der Dichtung, noch von ihrem Sinn und ihrer Bedeutung und ihrem Empfindungsgehalte ganz loszureißen braucht, noch sich losreißen darf.

Denn wenn die Musik auch allein niemals die äußeren Beziehungen einer bestimmten Empfindung und ihres Verlaufes, so wie überhaupt das zum Ausdruck bringen kann, was sich nur durch Begriffe ausdrücken läßt, so vermag sie von dieser Empfindung selbst doch Vieles zum Ausdruck zu bringen, was in Begriffe gar nicht oder doch nicht in solcher Weise eingehen kann. Das ist aber nur möglich, wenn sie sich an den Sinn der Worte und an die Formen des Wortsinns irgendwie bindet, wie ihre Verbindung mit den Worten auch nur dann einen Sinn hat und auch diese nur dann von der Empfindung, welche die Musik zum Ausdrucke bringt, etwas Näheres aussagen können. Woraus sich ergiebt, daß ein Unterschied, und welcher, zwischen Gesang und Instrumentalmusik besteht und daß zum Gesange sich nicht alle, sondern nur solche Gedanken eignen, welche einen bestimmten Empfindungsgehalt in sich einschließen. Ebensowenig wie eine wissenschaftliche Abhandlung würde ein Lehr- oder Sinngedicht ein passender Gegenstand für sie sein, selbst eine epische Dichtung nur insofern, als sie ihren Gegenstand unter einem lyrischen Gesichtspunkte darstellt, wie dies z. B. von der Ballade geschieht. Die

lyrische Dichtung, besonders das Lied, wird sich dagegen vorzugsweise zu musikalischer Behandlung eignen, die dramatische um so mehr, je mehr darin lyrische und stimmungsvolle Momente überwiegen.

Die Verschiedenheit des musikalischen Gehalts eines Gedankens oder einer dichterischen Form wird auch eine verschiedene musikalische Auffassung und Behandlung derselben bedingen. Sie wird, wo die Empfindung, die Stimmung vorherrscht, sich zu einem freieren, volleren musikalischen Ausdruck, zu einer selbständigeren Form angeregt, daher zur Melodiebildung getrieben finden, wo jedoch der Sinn und die Bedeutung der Worte vorherrschen, sich den Formen derselben mehr anschmiegen und unterordnen; wie dies im Recitative der Fall.

Der Gesang ist aber nicht die einzige Verbindung, welche die Poesie mit der Musik eingeht. Sie kann auch in der Instrumentalmusik eine Verstärkung ihrer eignen stimmungsvollen Verhältnisse, seien es nun innere oder äußere, oder ein Mittel suchen und finden, solche Empfindungen und Stimmungen darzustellen, welche durch das Wort und daher auch durch den Gesang einen Ausdruck nicht zu gewinnen vermögen, was z. B. im Melodrama geschieht. Auch konnte die instrumentale Begleitung noch dazu benutzt werden, die metrischen und strophischen Verhältnisse der Dichtung stärker hervorzuheben, was möglicherweise im Alterthum, so wie im Mittelalter bei dem Vortrage epischer Dichtungen der Fall war.

Dies wirft noch ein weiteres aufklärendes Licht auf die Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Gesange und auf die Verschiedenheit beider.

§ 79. Geschichtliche Entwickelung des Gesanges.

Obschon die Tonkunst dem menschlichen Geiste ausschließlicher, als alle anderen Künste entsprang und in der Natur zwar mannigfache Anregungen, aber nur spärliche Vorbilder fand, so war sie doch von der Culturentwickelung abhängiger als sie, da sie ihr Material, den Ton, nicht nur erst zu bilden, sondern auch zu entdecken hatte. Erst an der Hand der Erfahrung lernte sie,

es der Körperwelt allmählich abgewinnen, erst ganz allmählich offenbarten sich ihr die Gesetze, auf denen das Wohlgefallen oder Mißfallen beruht, welches die Tonverbindungen im Bewußtsein des Menschen hervorrufen; erst ganz allmählich wurden endlich die Instrumente erfunden, wurde die Technik ihrer Anwendung ausgebildet, um Wirkungen, die wir musikalische nennen, hervorbringen und ihr Gebiet erweitern zu können. Ein Instrument dieser Art, und zwar weitaus das wichtigste, war freilich dem Menschen schon von der Natur in seinem eigenen Organismus gegeben: die Stimme. Allein auch sie mußte erst erkannt und zu benützen, ihr Ton erst zu bilden und zu verwenden gelernt werden. Ja es ist immerhin noch die Frage, ob der Mensch seine Stimme früher zum Gesange oder als bloßes Instrument benützte, ob die Anfänge des ersteren denen der Instrumentalmusik vorausgingen oder nachfolgten. So weit wir die Entwickelung der Musik auch zurückverfolgen, immer finden wir bereits beide in Anwendung. Dagegen ist, wie es scheint, alle Musik anfänglich homophon oder einstimmig gewesen, d. h. sie hat gleichzeitig, wenn auch von verschiedenen Stimmen, immer nur einen Ton anschlagen lassen. Selbst noch die Griechen ließen die Stimmen höchstens in der Octave mit einander gehen, was gewissermaßen nur eine Verdoppelung des Tones war, da die Octave schon im Grundton als erster und deutlichster Oberton enthalten ist. Dem plastischen Charakter ihrer ganzen Kunst entsprechend war für sie die plastische Schönheit des Tons und der Tonbewegung ausschließlicher Zweck der Musik, deren selbständigste Form bei ihnen kaum über die einstimmige Melodie hinausgegangen sein dürfte. Es ist aber deshalb keineswegs anzunehmen, daß sie ihre Hexameter und Trimeter in Form einer durchgehenden Melodie sangen. Der Sprechgesang sah wohl von dieser noch ab und begnügte sich vielleicht damit, den Grundton der Rede, sowie die Hebungen und Senkungen desselben zu fixiren und die Intervalle der letzteren entsprechend zu vergrößern. Selbst in den Chören noch wird die Melodie sich dem Metrum und Rhythmus des Verses unterzuordnen gehabt und nur in den Zwischenspielen eine freiere Bewegung gewonnen haben. Indessen

kannten die Griechen doch schon den Tact, für den ihnen das Metrum der Dichtung günstig entgegenkam. Auch ist, bei dem Werthe, den sie ganz allgemein auf die Musik legten, wohl anzunehmen, daß sie durch mannigfaltigere und feinere Unterschiede in den Uebergängen der Tongeschlechter einen Ersatz für das fanden, was die neue Musik durch Harmonie und Modulation zu erreichen weiß. Ihr Tonsystem, das eine Menge Tonarten umfaßte, ging bei seinen Eintheilungen von dem Tetrachorde der viersaitigen Lyra aus, der sich zu einer Tonreihe von fünf Tetrachorden erweiterte. Die Melodie bewegte sich anfänglich nur in den vier Tönen des Tetrachords, dehnte sich aber später auf den Umfang einer Octave aus. „Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht — wie Helmholtz sagt — nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern es ist die Consequenz ästhetischer Principien, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind — sie sind die Folgen des gewählten Stilprincips." Wenn daher die Musik strenger als jede andre Kunst an bestimmte, abgemessene Verhältnisse gebunden erscheint, so ist sie doch in der Wahl derselben auch wieder freier als jede andre, und ganz und allein durch die Empfindung darin bestimmt. Schon die Griechen aber forschten nach dem objectiven Grunde der subjectiven Wirkungen der Tonverhältnisse und fanden, daß das Wohlgefallen an diesen auf bestimmten einfachen Zahlenverhältnissen der ihnen zu Grunde liegenden Bewegungen beruhe. Der sich von hier aus entwickelnden (von Pythagoras ausgehenden) physikalischen Theorie traten später die sogenannten Harmoniker wieder entgegen, welche das Tonsystem nicht nach Zahlen, sondern nach dem Wohlklang festgesetzt sehen wollten.

Die neue Musik entwickelte sich vom Kirchengesange und vom Volksliede aus. Wie sehr auch die christliche Kirche die heidnische Bildung bekämpfte, blieb sie zunächst, wie auf allen andren Gebieten, so auch hier abhängig von deren Formen. Sie schloß aber die weichlichen Elemente davon aus, daher auch die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter. Im Uebrigen verfolgte der christliche Kirchengesang noch ganz die Wege der

alten Musik. Er war einstimmig und schloß sich in seinen Formen möglichst den Maßen und Rhythmen der Worte an. Unter dem Einfluß des Clerus wurde er aber allmählich zu einer Sache kirchlicher Observanz. Es entstanden dem entsprechend Regeln und Schulen. Die diatonische Ordnung ward für allein berechtigt erklärt, die Melodie durfte sich nur in vier Tonleitern bewegen und mußte mit dem ersten Tone derselben beginnen, um bis zur Terz, später auch wohl bis zur Quinte aufzustreben und auf den Grundton wieder zurückzukehren. Es zeigte sich hierin eine Beziehung der Melodiebildung zur Tonika, welche das Grundgesetz der späteren Musik wurde.

Ein ungeheurer Fortschritt zur Freiheit geschah, als Gregor der Große, um die kirchliche Musik zu einer Weltsprache zu machen, dieselbe vom Metrum und Rhythmus der Worte befreite. Auch fügte er den vier früheren (authentischen) Tonleitern vier neue (die plagalischen) zu. Der von ihm ausgehende Gesang, der sich anfänglich fast nur auf einem Tone bewegte und nur am Schlusse des Satzes oder Satztheiles eine melodische Ausbeugung zuließ, würde in Monotonie untergegangen sein, wenn er nicht durch die Figuration, die Vocalise und die Sequenzen Abwechslung und Mannigfaltigkeit erhalten hätte. Doch wußte der künstlerische Geist denselben auch noch auf eine tiefer eingehende Weise zu beleben. Dies geschah durch die Harmonie. Man versuchte zwei oder mehrere Stimmen in verschiedenen Tonlagen mit einander consonirend zu verbinden. Diese Versuche gingen von der Instrumentalmusik, vielleicht von der Volksmusik aus. Zum Kirchengesang, der bisher ohne alle Begleitung gewesen, war ein Instrument hinzugetreten, welches, gleich diesem Gesang den individuellen Ausdruck der Empfindung ablehnend, auf Massenausdruck gerichtet war: die Orgel, und hierbei scheint man, wenigstens auf diesem Gebiete, zuerst versucht zu haben, den Ton des Gesanges von einem andern Ton des Instruments begleiten zu lassen. Da die Terz und Sext, wie bei den Griechen, noch für Dissonanzen galten, so blieben als reine Consonanzen nur die Quinte und Octave übrig. Die ersten schüchternen Anfänge der Harmoniebildung fielen nahezu mit der Erfindung einer neuen

Notenschrift zusammen. Eine höhere Entwickelung derselben war auch nur unter dieser Voraussetzung möglich. Ein bedeutenderer Fortschritt ist in der Auffassung der Dissonanz als des Strebens zur Consonanz zu erkennen. Es ist keineswegs zufällig, daß diese neue, vorzugsweise die stimmungsvollen Verhältnisse der Musik ins Auge fassende Richtung zunächst grade von einem germanischen Volksstamm, von den Niederländern, eine besondere Pflege erfuhr. Ging doch von hier auch auf dem Gebiete der Malerei ein ähnlicher Gegensatz zur italischen Kunst aus. Hier entstand der Discantus, entstanden die Fauxbourdons, welche den Uebergang zum Contrapunkte vorbereiteten. Der Discantus entwickelte sich zu zwei verschiedenen Formen, dem einfachen und dem verzierten. Bei ersterem sangen die beiden von verschiedenen Lagen ausgehenden Stimmen gewöhnlich unisono, aber nicht in paralleler, sondern in entgegengesetzter Richtung. Da die Hauptstimme (tenor) die tiefere war, so wurde der Name Discant später überhaupt auf die höhere Stimme übertragen. Der verzierte Discant umflocht arabeskenartig die Töne und Bewegungen der Tenorstimme. Die Fauxbourdons machten die Terzen und Sexten, welche schon durch den einfachen Discant in die Harmonie mit hereingezogen worden waren, zur Grundlage derselben, welche nun zur Ausbildung der dritten und vierten Stimme und zur contrapunktistischen Behandlung der Melodie fortschritt. Während der Discant der Phantasie des Sängers meist überlassen war, drängte der Contrapunkt zu einer vom Componisten in allen Momenten festzustellenden Composition. Die contrapunktistische Behandlung mußte dazu führen, den Text zum bloßen Motiv für die musikalische Form und diese zur Hauptsache zu machen, was leicht in leeren Formalismus ausarten konnte.

Inzwischen hatte aber auch das nebenherlaufende Volkslied auf theils autodidaktischem, theils schulmäßigem Wege künstlerische Formen gewonnen. Von ihm und von ihnen aus sollte sich nun in Wechselwirkung mit den auf dem Gebiete des Kirchengesanges gewonnenen Formen und Mitteln eine neue Musik entwickeln, welche sich in den romanischen Ländern zunächst zu einem Gegensatz zu der alten kirchlichen Kunst ausbildete, diese aber

vielfach beeinflußte und endlich völlig beherrschte; wogegen in den germanischen Ländern unter dem Einfluß des Protestantismus, zunächst eine kirchliche Kunst, der protestantische Kirchenstil, entstand. Dort erreichte diese Entwickelung ihre höchste Form in der Oper, hier im Oratorium, das aber zuletzt ebenfalls gegen die Oper zurücktreten sollte, die hier ihre bedeutendste Gestalt erreichte. Hier und dort waren mithin aus den ursprünglich nur lyrischen Formen der Musik auch noch dramatische und epische entstanden.

Wenn es die Tendenz der alten kirchlichen Kunst war, in der Musik eine ganz allgemeine, Allen verständliche Sprache für gemeinsame Empfindungen zu gewinnen, so war es dagegen das Princip dieser neuen, vom Volksliede ausgegangenen Kunst, das nationale, das individuelle Moment der Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Dies mußte aber ebendeshalb bei den romanischen Völkern in andrer Weise geschehen, als bei den germanischen. Dort waren es die mehr plastischen Verhältnisse der Melodie, hier dagegen die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie, welche vor Allem zur Ausbildung kamen. Besonders zwischen italienischer und deutscher Musik sollte dieser Gegensatz in seiner vollen Schärfe hervortreten, während die französische eine Art Zwischenstellung einnahm und sich um die Entwickelung der Harmonie und Instrumentation große Verdienste erwarb. Das letzte führte zu einer sich in der Losreißung der Musik vom Wort und von der Dichtung ganz selbständigen neuen Kunst, der Instrumentalmusik, welche der deutsche Geist nicht nur zu höchster Blüthe brachte, sondern von welcher er auch fast ausschließlich Besitz nahm.

§ 80. Von den Wirkungen des Tons im Allgemeinen, sowie von denen der Musik und des Gesanges.

Die Wirkungen der Musik, daher auch die des Gesanges lassen sich nicht ohne eine etwas nähere Betrachtung der Natur des Tons bestimmen. Das Material der tönenden Künste: Sprache und Ton, unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von dem Materiale der bildenden Künste, daß es das, was es ist, nur in Bezug auf den menschlichen Geist, daß es eben nur Erscheinung

ist. Das Letztere ist zwar das Sichtbare auch, aber es kann ihm doch Etwas zu Grunde liegen, was ihm durch seine Verhältnisse in bestimmter Weise entspricht. Dies ist bei der Sprache und dem Tone der Fall aber nicht, daher ihre Bedeutung auch eine ganz andre ist, als die des ihnen zu Grunde liegenden Vorgangs. Von der Sprache war schon bei der Dichtung die Rede, vom Tone, obschon auch er bei dieser mitwirkend ist, schien aber dazu erst hier der schickliche Platz zu sein.

Obschon die Töne durch ähnliche Eindrücke auf den Menschen einwirken, wie die Gesichtserscheinungen, nämlich durch Schwingungen materieller Theile, so wirken sie doch auf andre Sinnesorgane, und auch auf diese in einer völlig andren Anordnung und Weise ein. Während unter normalen Verhältnissen die Gesichtseindrücke in einer Anordnung auf die Nervenelemente der Netzhaut fallen, welche der Anordnung der Leuchtpunkte, von denen sie ausgehen, in solcher Weise entspricht, daß die hierdurch bedingten Gesichtsvorstellungen wieder eine ähnliche Anordnung darbieten, wirken die Eindrücke des Gehörs, je nach der Verschiedenheit ihrer Schwingungsdauer, immer nur auf besondere Nervenelemente des Gehörorgans (der Corti'schen Fasern) ein; so daß die räumliche Anordnung der Tonquellen, von denen sie ausgehen, keinen Einfluß darauf ausübt und die ihnen entsprechenden Tonvorstellungen nur im Allgemeinen der Richtung folgen, in welcher die Einwirkung stattfand. Die räumliche Unbestimmtheit der Projection der Gehörvorstellungen scheint es auch zuzulassen, daß wir in der Beurtheilung ihrer räumlichen Anordnung durch den Gesichtssinn unterstützt, aber auch irregeführt werden können, ja daß sie sogar durch letzteren bedingt werden kann. Fast jeder von uns wird beobachtet haben, daß, sobald man die Bewegungen sieht, welche Töne hervorbringen, man auch diese letzteren in vollster Bestimmtheit da wahrnimmt, wo man sie sieht. Wir sehen dem Redenden das Wort von den Lippen ab, wir glauben es wahrnehmen zu können, daß sich der Ton von dem Anschlag der Saite einer Guitarre, einer Violine 2c. loslöst. Auch vermögen wir die einzelnen Worte einer leise gesprochenen Rede viel leichter zu unterscheiden, wenn wir

die Mundbewegungen des Sprechenden oder die verschiedenen Instrumente eines Orchesters, wenn wir die Bewegungen der Spielenden sehen. Der Schwerhörige wird durch das Auge in ganz außerordentlicher Weise unterstützt, und nicht blos, weil er von den Bewegungen auf die Töne und Wortlaute schließt, sondern auch, weil er diese nun leichter in ihrer Verschiedenheit aufzufassen vermag. — Trotz ihrer Bestimmtheit haben diese Wahrnehmungen aber nicht selten etwas Täuschendes. Wir nehmen z. B. die Töne eines Pianofortespielers, dessen Tastanschlag wir sehen, an der Stelle des letzteren war, obschon der tongebende Anschlag nicht hier, sondern an einer bestimmten Stelle der Saiten erfolgt. Fingirt jemand auf dem Theater den Tastanschlag eines Tonstücks, welches in diesem Momente zwar wirklich, aber an einer andern Stelle der Bühne gespielt wird, so nehmen wir, wenn wir denselben verfolgen, auch diesem entsprechend die Töne wahr.

In welcher räumlichen Anordnung die Tonerscheinungen sich aber auch darstellen mögen, so ist diese Anordnung doch niemals von einer ästhetischen Bedeutung.

Diese rein subjective Bedeutung der Tonerscheinungen, sowie die Thatsache, daß bei der Einwirkung der ihnen zu Grunde liegenden Eindrücke nicht, wie bei den Gesichtserscheinungen, die räumliche Anordnung der letzteren, sondern nur die Qualität des Eindrucks von Wichtigkeit ist, lassen erwarten, daß die Gehörerscheinungen, obschon sie zu den ausschließlich objectiven Sinneserscheinungen gehören, doch im Verhältniß zu den Gesichtserscheinungen von einem mehr subjectiven Charakter sein, die Erscheinungen der tönenden Künste in einem ähnlichen Gegensatze zu denen der bildenden stehen werden. Es tragen hierzu aber auch noch folgende, theils psychologische, theils physiologische Umstände bei. Zunächst offenbart sich der subjective Grund aller Sinneserscheinungen dem Menschen bei den Gehörerscheinungen trotz ihrer Objectivität ungleich unmittelbarer, als bei denen des Gesichts, wo sich derselbe überhaupt nur ausnahmsweise (bei den sog. subjectiven Gesichtserscheinungen) unmittelbar aufdrängt. Gehörerscheinungen können wir uns jedoch, sobald wir nur wollen,

selbst mittelst unsrer eignen Organe (der Stimmorgane) und kraft unserer eignen Thätigkeit hervorrufen. Sodann sind, wie es scheint, alle Gehöreindrücke von Reflexen auf die Nerven des Gefühlsinns begleitet, sowohl auf die des Gemeingefühls, als auf die des Bewegungsgefühls. Dies ist bei den Gesichtserscheinungen der Fall aber nicht. Die Gemeingefühlsempfindungen, die wir z. B. im Falle der Blendung wahrnehmen, erfolgen nicht auf Reflexe, sondern auf unmittelbare Reizung der den Gesichtsnerven beigemengten Gefühlsnervenfasern, daher wir diese Empfindungen auch immer nur im Auge wahrnehmen, wogegen die die Gehörerscheinungen begleitenden Gefühlsaffectionen sich in den verschiedensten Theilen des Körpers darstellen.

Wie mit den Begriffen hat der Mensch sich auch mit dem Tone und dessen Verhältnissen eine ganz neue nur ihm eigene Welt erobert, wie er jenen auch erst durch diese eine objective Form und Bedeutung zu geben vermochte. Die Begriffe sind zum größten Theil etwas von der Natur und Wirklichkeit unmittelbar Abgeleitetes. Die Tonwelt bildet der Mensch, wenn auch immer nur mit den Mitteln der Natur, sich aber selbständig aus. Die sich ihm in der Musik erschließende Welt ist nur eine Welt seines Geistes, in welcher sich dieser sich selbst offenbart, zwar nur in Bezug auf sein Empfindungsleben, doch unmittelbarer und selbständiger, als in jeder andren Kunst. Daß die Musik Bewegungen des Gemüths so darzustellen oder nachzuahmen vermöge, wie sie unabhängig von ihr schon in letzterem vorhanden waren, glaube ich nicht — wohl aber, daß sie das, was in einem Gemüthszustande nach Offenbarung ringt, in einer bestimmten Weise in ihren Bewegungsformen zu äußerer sinnlicher Erscheinung bringen und hierdurch auch erst innerlich offenbar machen kann, wozu sie den Antrieb oder das Motiv aus jenem Gemüthszustand empfängt, da er dann die weiteren Darstellungsformen mit bestimmen mag. Motiv wird aber in der Musik noch außerdem die hierzu ergriffene tonische Grundform genannt, selbst wenn dieselbe ohne einen solchen inneren Beweggrund ganz äußerlich ergriffen worden sein sollte, wie ja selbst die nach bloßen musikalischen Gesetzen von solchen Motiven abgeleiteten und ent-

wickelten Formen noch immer bestimmte Empfindungsbewegungen veranlassen und hierdurch dem menschlichen Gemüthe das, was in ihm verborgen liegt, in einer bestimmten Weise zum Bewußtsein bringen können.

Beim Gesange wird mit der musikalischen Form auch ihre Wirkung in einem bestimmten Umfange von der Dichtung beeinflußt, da in dieser die darzustellende Empfindung und ihr Verlauf schon in einer gewissen Weise und in ihren bestimmten Beziehungen, besonders den äußeren, gegeben ist. Freilich weder das eine, noch das andre im vollen Umfange. Der Musik bleibt also auch hier noch immer ein reiches Gebiet selbständiger Thätigkeit, da ihr die Aufgabe obliegt, grade das von den poetisch dargestellten Empfindungszuständen zum Ausdruck zu bringen, was sich durch Worte nicht ausdrücken läßt. Sie kann dies in verschiedener Weise thun, da sie entweder auf die Entwickelung der darzustellenden Empfindung in all ihren Phasen eingehen oder auch nur die Grundstimmung der Dichtung ins Auge fassen und in der musikalischen Form nur ein geistiges Band suchen kann, welches die einzelnen Theile und Glieder derselben zusammenhält und also für das, was das Versmaß und der Strophenbau in der Dichtung ist, eine höhere musikalische Form sucht, die ein selbständiges, sinnliches Leben in der Erscheinungswelt hat. Sie kann ferner bei ihrer Darstellung mehr nur die Verhältnisse der fortschreitenden Bewegung (die Melodie) oder auch die sich in dieser etwa offenbarenden gleichzeitigen Verhältnisse (die Harmonie) oder endlich auch Beides zugleich und in gleicher Weise ins Auge fassen, was sich auch so ausdrücken läßt, daß sie entweder nur die Hauptempfindung hervorhebt oder den Reichthum des Gemüthszustandes, aus dem diese hervortritt, zum Ausdruck bringt und hierbei entweder blos die stimmungsvollen Verhältnisse der inneren Situation, oder zugleich noch die der äußeren berücksichtigt. Indem aber hierbei die Dichtung in die hierdurch gewonnene Form mit aufgehoben wird, kann dieselbe zwar eine ganz neue Bedeutung erlangen, die sie durch ihre Mittel allein nie zu erreichen vermocht haben würde, muß aber zugleich von der Bedeutung der eigenen Formen etwas einbüßen.

Wenn sich daher die Seele des poetischen Liedes gewissermaßen nach der musikalischen Form sehnt, so kann es dieselbe doch nur gewinnen, indem es sich eines bestimmten Theils seiner eigenen Schönheit, seiner eigenen Wirkungen begiebt.

§ 81. Vom Tone, als dem Materiale der Musik, und von den musikalischen Verhältnissen im Allgemeinen. — Höhe, Stärke und Klangfarbe des Tons. — Obertöne. — Tonalität und Tongeschlecht. — Accordbildung. — Rhythmus, Tempo und Tact.

Nicht das ganze Gebiet des Hörbaren, wohl aber das der Musik, ist auf den Ton beschränkt. Der Ton ist eine Schallerscheinung von einer bestimmten Gestalt und einem in sich abgeschlossenen, harmonischen Verlauf. Nur weil sich auch schon am Tone gewisse Verhältnisse, ein Anschwellen und Zurücksinken und hierin eine bestimmte Proportionalität wahrnehmen läßt und nur insofern dies geschieht, hat auch der einzelne Ton eine bestimmte ästhetische Bedeutung. Eine höhere gewinnt er jedoch durch die Verhältnisse, in die er zu anderen Tönen tritt und die theils gleichzeitige, theils aufeinanderfolgende sind. So große Bedeutung die ersteren auch in der Musik erlangen können, so ist ihnen doch die der letzteren noch überlegen, so daß sie erst in der Verbindung mit ihnen die ihre in höherem Maße zu gewinnen vermögen.

Man unterscheidet am Tone die Tonlage oder Höhe, die Intensität oder Stärke und die Klangfarbe. Die Tonlage darf nur insofern räumlich gedacht werden, als die Tonquellen verschiedener Tonhöhen verschieden sind und die verschiedenen Höhen der Töne sich nicht anders als räumlich bezeichnen lassen. Im Uebrigen bezieht sich dieses Verhältniß auf ein zeitliches Moment, nämlich auf die dem Tone zu Grunde liegende Zahl von Schwingungen. Töne werden durch regelmäßige periodische Schwingungen hervorgerufen, mit deren Zahl oder Geschwindigkeit die Tonhöhe wächst. Wogegen die Tonstärke mit der Breite der Schwingungen zunimmt, die Klangfarbe aber auf der Art ihrer Zusammensetzung beruht. Denn auch die einzelnen Töne sind nur zum Theil einfache, zum Theil sind auch sie schon zusammengesetzte.

Wie der Ton eine objective Erscheinung von subjectiver Bedeutung ist, so hängt es auch vornehmlich von der Organisation der Gehörwerkzeuge und von der Natur unseres Geistes ab, durch welche Zahl von Schwingungen Töne hervorgerufen werden und ob sie auf uns einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck machen. Die Fähigkeit Töne zu unterscheiden ist nicht minder abhängig davon, als von dem Grade der Ausbildung, die wir hierin gewonnen haben. Die Verschiedenheit der Tonsysteme erklärt sich aus diesen Verhältnissen. Zu allen Zeiten hat man aber doch nur eine bestimmte Zahl von Tönen und Tonverhältnissen in diese Systeme aufgenommen und sich dabei zunächst immer vom Wohllaute leiten lassen, sehr bald aber auch die Nothwendigkeit erkannt, dieselben durch Berechnung festzustellen und an einander zu messen.

Die Töne verhalten sich aber nicht blos als höhere oder tiefere zu einander, sondern auch in diesen Lageverhältnissen als consonirende oder dissonirende. Am meisten stimmen die Töne zusammen, von deren Schwingungszahlen die niedrigere in der höheren aufgeht. Es sind gewissermaßen dieselben Töne, nur in verschiedener Lage, daher man sie auch mit denselben Buchstaben bezeichnet. Das Intervall von einem solchen Tone zum anderen nennt man Octave, wie auch den höheren dieser beiden Töne in seinem Verhältnisse zum niederen, weil er von diesem aus der achte Ton in der diatonischen Tonleiter ist. Die übrigen Töne der letzteren, welche unserm heutigen Tonsystem zu Grunde liegt, wurden ebenfalls aus den mit dem Grundtone (C) zumeist consonirenden Zwischentönen gebildet. Es waren die Terz, Quarte und Quinte (E F G), für die man nun ebenfalls die den Terzen und Quinten noch entsprechenden Zwischentöne suchte und so zu den sieben Stufen der diatonischen Tonleiter gelangte, welche jedoch, nach ihren Schwingungszahlen, in verschiedenen Intervallen aus einander liegen.

C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
24.	27.	30.	32.	36.	40.	45.	48.

Man bezeichnet das Intervall von E zu F und das von H zu C als halben Ton, alle übrigen Intervalle aber als ganze Töne.

Um von jedem Tone der diatonischen Scala in gleichen Verhältnissen wie vom Grundtone C aus vorschreiten zu können, bedurfte man also noch einer Anzahl von Zwischentönen, welche in das Intervall der ganzen Töne fallen.

Die Tonhöhe ist unabhängig von der Klangfarbe des Tons, die ihm seinen besonderen Charakter verleiht und von der Schwingungsform bestimmt wird. Nur die Form der Pendelschwingung und die der Stimmgabeln ist eine ganz einfache. Ihren Tönen zunächst stehen die Töne der weiten gedeckten Orgelpfeifen und die der Flöte. Einfache Töne klingen zwar angenehm, aber unkräftig, in der Tiefe dumpf. Eine Musik von einfachen Tönen würde monoton sein und erschlaffen. Die Töne aller anderen Instrumente, auch die der menschlichen Stimme, beruhen auf zusammengesetzten Schwingungsformen und sind daher zusammengesetzt, d. h. sie lassen außer ihrem Grundton, aus welchem die einfachen Töne ausschließlich bestehen, noch eine Reihe von Obertönen anklingen. Die meisten Menschen vermögen sie nicht zu unterscheiden, in welchem Fall sie mit dem Grundtone zu verschmelzen scheinen, dem sie nach der Verschiedenheit der Zusammensetzung und der verschiedenen Stärke der einzelnen Obertöne seine verschiedene Klangfarbe geben, die von der größten ästhetischen Bedeutung werden kann. Thatsächlich bestehen aber diese Partialtöne immer neben dem Grundton in der Vorstellung, wenn sie der Einzelne auch darin nicht zu unterscheiden vermag. Woraus sich ergiebt, daß das menschliche Ohr zwar von jeder Theilschwingung einer zusammengesetzten Tonschwingung einen gesonderten Eindruck durch ihr entsprechende Nervenfasern empfangen, zwischen ihnen aber eine Verbindung fortbestehen muß, weil ihnen nichtsdestoweniger stets je eine Gesammtvorstellung entspricht. Die etwa gleichzeitig auf eine Hörnervenfaser einwirkenden Eindrücke summiren sich nämlich nicht, sondern ein jeder von ihnen wird einerseits gesondert, andererseits im Zusammenhang mit denjenigen Eindrücken vorgestellt, die so wie er Partialschwingungsformen einer zusammengesetzten Tonschwingung entsprechen.

Die Ober- und Nebentöne des Grundtons sind keineswegs immer harmonisch. Die Rauhigkeit des Zusammenklangs kann sich sogar bis zur Dissonanz steigern. Die harmonischen Obertöne sind dagegen ihrem Verhältnisse zum Grundtone nach für alle musikalischen Klänge die gleichen. Ihre Reihenfolge aber ist, nach Helmholtz, diese: 1) die erste höhere Octave, 2) die Quinte dieser Octave, 3) die zweite höhere Octave, 4) die große Terz dieser Octave und 5) die Quinte dieser Octave u. s. f.

Die Verschiedenheit der Schwingungsform und der ihr entsprechenden Klangfarbe eines Tons kann verschiedene Ursachen haben. Die Schwingungen aber, in welche ein Körper versetzt werden kann, sind von zweierlei Art, entweder fortschreitende oder stehende. Die letzteren erzeugen selbst einen Ton, die ersteren übertragen ihn nur. Eine fortschreitende Tonschwingung kann jedoch auf ihrem Wege Körper in stehende Schwingungen versetzen, die sie selbst mit in sich aufnimmt und die ihre Form hierdurch alteriren. Es ist der Eigenton des mitschwingenden Körpers, der sich mit auf sie überträgt. Hierauf beruht die Wichtigkeit der aus- und einschlagenden Zungen, von denen die Stimmbänder des Kehlkopfs (beim Singen), die Lippen (beim Anblasen der Blasinstrumente) hervorgehoben werden mögen. Von besonderer Wichtigkeit sind ferner die Resonanzen. Ich erwähne hier nur die der Mundhöhle und die der Saiteninstrumente. Die menschliche Stimme ist dadurch ausgezeichnet, daß sie alle diese Bedingungen in sich vereint und diese zugleich die mannigfaltigsten willkürlichen Veränderungen zulassen. Die elastischen Stimmbänder des Kehlkopfs haben — wie Helmholtz sagt — den Vorzug vor allen nachgebildeten Zungen, daß die Weite ihres Spaltes und selbst ihre Form willkürlich sehr verändert werden kann, wozu noch die Veränderlichkeit des durch die Mundhöhle gebildeten Ansatzrohres kommt, daher eine viel größere Mannigfaltigkeit von Klängen durch sie hervorgebracht werden kann, als durch irgend ein anderes Instrument. Die Vocale sind z. B. Klänge der Stimmbänder, deren Theiltöne durch verschiedene Stellen der Mundhöhle in verschiedener Weise verstärkt werden können.

Von besonderer Wichtigkeit für die Klangfarbe der Töne ist auch die Art und Weise ihres Anfangens und Ausklingens. Die Stärke der Obertöne von Klängen einer angeschlagenen Saite hängt, nach Helmholtz, von der Art des Anschlags, von der Stelle des Anschlags und von der Dicke, Steifigkeit und Elasticität der Saite ab. Auch die Verschiedenheit von Sprechen und Singen beruht zum Theil mit auf der des Tonansatzes.

Ueberwiegt der Grundton im Klange, so erscheint dieser voll, im entgegengesetzten Fall aber leer. Viele hohe Obertöne bedingen das mit dem Worte Klimpern bezeichnete Geräusch. Die menschliche Stimme ist an Klangfarben reicher, als jedes andere Instrument, besonders an denjenigen Obertönen, welche durch die Resonanz des Ohrs noch verstärkt werden. Dies gehört wohl mit zu den Gründen, weshalb sie uns sympathischer als jedes andere berührt. Die Vocalklänge sollen sich noch überdies dadurch von denen der meisten anderen musikalischen Instrumente unterscheiden, daß die Stärke ihrer Obertöne nicht von ihrer Ordnungszahl, sondern von ihrer absoluten Tonhöhe abhängt. „Wenn ich z. B. — heißt es bei Helmholtz — den Vocal A auf die Note es singe, ist der verstärkte Ton b″ der zwölfte des Klanges; wenn ich ihn auf b′ singe, ist es der zweite Ton, welcher verstärkt wird.“

Das Princip der neueren Musik, die Tonalität, welches von den celtischen und germanischen Stämmen ausging, will, daß alle Töne eines musikalischen Satzes möglichst auf den Grundton, die Tonica, bezogen erscheinen. Aus ihr soll sich der Tonsatz entwickeln, um in sie wieder zurückzukehren. Die Tonleitern des Tonsystems der Neueren mußten dem entsprechend gebildet werden. Die siebenstufige diatonische und die chromatische Tonleiter lag ihnen zu Grunde. Von den zahllosen Formen, in denen sich die Töne derselben verbinden lassen, hob die neuere Musik nur zwei heraus, sie bilden das Dur- und das Molltongeschlecht. Sie unterscheiden sich nur durch die Intervalle. Das Durtongeschlecht hat lauter große Intervalle. Nach der C dur-Leiter, welche ganz in der diatonischen Scala liegt, sind alle übrigen Durtonarten gebildet.

die Molltonarten nach ihrer Durtonart durch Erniedrigung der Terz und Sexte. Ihre Normaltonleiter ist die von A moll.

Die Tonarten geben für die Bildung der Tonfolgen die Ordnung an, innerhalb welcher sich diese zu bewegen haben. Sie sind von denjenigen zu unterscheiden, welche auf der Harmonie, auf der gleichzeitigen Verbindung der Töne beruhen. Nicht alle Töne geben in ihrer Verbindung einen harmonischen Zusammenklang. Dissonirende Töne können aber durch den Hinzutritt eines dritten zu consonirenden werden, die jedoch noch keine volle Befriedigung geben und daher die Rückkehr in schlechthin consonirende, d. i. eine Auflösung fordern. Diese Erscheinungen beruhen auf bestimmten Gesetzen und sind ihnen entsprechend in ein besonderes System gebracht worden, welchem die Tongeschlechter und Tonarten zu Grunde liegen.

Die terzenweise Verbindung von drei oder mehr Tönen nennt man Accord; ihren tiefsten Ton den Grundton, die Tonica. Ein aus zwei Terzen von der Tonica aus gebildeter Dreiklang enthält nur consonante Töne. Er kann ebensowohl aus der großen, wie aus der kleinen Terz gebildet werden. Im ersten Falle ist es der Durdreiklang der durch die Tonica bestimmten Tonart, im zweiten Falle der Molldreiklang derselben. Jener ist reiner, heller als dieser, und wird, weil er jene Töne nur aus der Leiter der Tonart nimmt, der tonische, genannt. Die Quinte der Tonica nennt man die Dominante, nicht nur, weil sie sowohl im einen als im anderen Falle den obersten Ton des tonischen Dreiklangs bildet, sondern mehr noch, weil sie gewissermaßen Dur und Moll mit einander verbindet. Aus diesem Grunde nennt man auch den auf der Quinte der Tonica errichteten Septimenaccord den Dominantenaccord. Er ist von großer Wichtigkeit und zwar nicht nur deshalb, weil er mit dem tonischen Accorde einen Ton gemein hat, sondern auch, weil er für Moll und Dur gleich ist und in keiner andern Tonart vorkommen kann. Er weist daher mit Entschiedenheit auf die Tonica zurück und ist das sicherste Kennzeichen derselben. Erweitert man irgend einen Dreiklang zum Septimen- oder Nonenaccorde, so findet man Töne darin aufgenommen, welche mit dem einen oder dem

anderen der Töne des Dreiklangs dissoniren, gleichwohl aber noch als Consonanz wahrgenommen werden. So nimmt der Septimenaccord von C dur H auf, welches mit der Tonica dissonirt. Die größere Entfernung ist hierfür kein Erklärungsgrund, weil eine hierauf gerichtete Umstellung des Accordes H' C E G ebenfalls als Consonanz wahrgenommen wird. Wir sehen mithin in der Accordbildung ein Mittel, Dissonanzen in Consonanzen zu verwandeln.

Die Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde können auf verschiedene Weise gebildet werden, da man nicht blos in reinen Terzen vorzuschreiten braucht. Die Zahl der Harmonien, die sich durch Accordbildung gewinnen lassen, läßt sich durch die Verdopplung einzelner Töne, durch Weglassung anderer, durch Versetzung und durch Umkehrung beträchtlich erweitern. Durch diese Hülfsmittel ist es möglich, Accorde mit einander in Verbindung zu bringen, eine fortschreitende Bewegung dieser letzteren, so wie der in Accorden zusammentretenden Stimmen durchzuführen, ungenügende Consonanzen aufzulösen und eine Bewegung zu völlig befriedigendem Abschluß zu bringen. In diesen Bewegungen der Harmonie spielt das eine große Rolle, was man die Modulation nennt, d. i. der Wechsel der Harmonie, welche entweder in der Tonart verharren oder in eine andere Tonart übergehen kann, um in die Grundtonart zurückzukehren (leitereigene und ausweichende Modulation). Erst in der Modulation zeigt sich der Dominantenaccord in seiner vollen Bedeutung. Er ist jedoch nicht der einzige, der diese vermittelnde Rolle spielt. Auch die beiden Nonenaccorde, die von ihnen abgeleiteten Septimenaccorde, so wie der verminderte Dreiklang sind hieran betheiligt. Im Allgemeinen ist bei dem Fortschreiten der Harmonie die Verwandtschaft der Accorde entscheidend. Direct verwandt nennt Helmholtz diejenigen Accorde, welche einen oder mehrere Töne gemein haben. Im zweiten Grade verwandt aber die, welche mit einem anderen Accorde direct verwandt sind. Da das Molltongeschlecht nicht eine so einfache Folge der Töne zeigt, wie das Durgeschlecht, so ist es zur ausweichenden Modulation geneigter, als dieses. Ueberhaupt sind die neueren Tonarten aus

dem Streben nach Harmonie entstanden. Das Princip der Accordbildung ist, daß der tonische Accord in der Reihe der Accorde eben so nach dem Gesetze der Verwandtschaft herrsche, wie die Tonica in der Tonleiter. Siegreich wurde dieses Princip erst von der Zeit an (Anfang des vorigen Jahrhunderts), als man begann den Schluß der in Molltonarten begonnenen Sätze auch in dem Mollaccord zu suchen und zu finden, was man bisher ganz vermieden hatte.

In den Dur- und Mollgeschlechtern fand man nicht nur einen höchst wirksamen Gegensatz, sondern auch das Mittel der Auflösung dieses Gegensatzes, wie der Gegensätze überhaupt. Jene eignen sich besonders für klare, kräftige Stimmungen, doch auch für zarte, selbst für die einer sanften Trauer. Diese dagegen für unklare, trübe, unheimliche Stimmungen. Die Einführung und Wiederauflösung der Dissonanz ist eine besondere Quelle des Charakteristisch-Schönen in der Musik. Von besonderem Vortheil ist es hierbei, wenn der dissonirende Ton unmittelbar vorher als Consonanz auftrat und sie vorbereitete. Wie überhaupt von dem Frappirenden kann auch von der Dissonanz in den Modulationen ein unmäßiger Gebrauch gemacht werden, was meist geschieht, um die Dürftigkeit des Satzes damit zu verdecken.

Mit der Ausbildung der Accorde gewann die Musik nicht nur die Mittel zur Harmonie und zur mehrstimmigen Führung der Melodie, sondern auch zur Erweiterung der Melodiebildung selbst. Die Töne der Tonleiter hatten jetzt außer der Bedeutung, die ihnen nach ihrer Lage darin zukam, noch diejenige erhalten, welche ihnen ihr harmonischer Werth verlieh. (Die Harmonisirung der Tonleiter.) Die Tonverbindungen der Accorde konnten, auseinandertretend, auch noch als Tonfolgen zur Melodiebildung verwendet werden. Ein ungeheuerer Reichthum neuer Motive lag hier verborgen. Um aber diese Schätze vollständig heben zu können, mußte man das Tonmaterial noch in anderer Weise zu beleben suchen. Dies geschah, indem man die Aufeinanderfolge der Töne durch die Zeitdauer und den Accent unterschied. Man gab den Tönen einen verschiedenen Werth in Bezug auf ihr Verhältniß zur Zeit und legte auf sie ein verschiedenes Gewicht, ver-

schiedene Accente, wodurch man zugleich die Mittel zur Ausbildung rhythmischer Verhältnisse gewann. Theils um dies zu fixiren, theils um das hieraus entstehende Mannigfaltige an ein bestimmtes Maß, an eine bestimmte Ordnung zu binden, erfand man bestimmte Werthzeichen der Töne, sowie den Tact; wogegen man das Tempo und die Accente nur im Allgemeinen andeutete. Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt, auch noch das Tempo zu fixiren — sie wurden aber bald wieder aufgegeben, weil hier der Empfindung der ausführenden Kunst ein gewisser Spielraum erhalten bleiben sollte. Der Tact läßt sich dagegen, seiner Eintheilung und Ordnung nach, aufs Bestimmteste feststellen. Man unterscheidet 2—12theilige Ordnungen.

Die Entwickelung und Anwendung der hier dargelegten musikalischen Mittel war von ihrer Notirung mit abhängig. Die Technik der musikalischen Composition mußte sich von der musikalischen Ausführung hierzu ganz losgelöst haben. Die Ausbildung der harmonischen Bezifferung des Generalbasses und des einfachen und mehrfachen Contrapunktes gehören hierher, können aber doch nur erwähnt werden.

§ 82. Von der Melodiebildung. Allgemeine Formen und Theile derselben. Tonische, accordische und rhythmische Tonfolgen. Gang, Satz, Periode. Glieder, Abschnitte, Gruppen, Theile. Verschiedener Charakter der Melodiebildung.

Damit eine Tonfolge musikalischen Charakter habe, muß sie sich in einer bestimmten Ordnung bewegen. Eine solche ist die Tonleiter, daher die verschiedenen Tonleitern sich als verschiedene solcher Ordnungen darstellen, aus denen sich wieder andere entwickeln lassen, ja die dazu hinleiten. Sie gewinnen an musikalischem Charakter, wenn sie mit dem Tone der Tonica schließen, also gewissermaßen in sich zurückkehren und sich hierdurch als ein in seiner Mannigfaltigkeit zur Einheit verbundenes Ganzes, als eine in befriedigender Weise zum Abschluß kommende Bewegung darstellen. Es ist möglich, aus diesen Ordnungen, die man tonische nennt, Theilstücke herauszuheben und zum Motiv verschiedener sich in ähnlicher Weise darstellenden Tonfolgen zu

machen. Der Reichthum der sich schon hier darbietenden Formen wächst aber ins Unerschöpfliche, wenn man sich bei der Wahl der Tonfolgen zu einem Motiv auch noch von der harmonischen Bedeutung der Töne bestimmen läßt. Es treten hierdurch zweierlei Arten von Motiven hervor: die von der bloßen tonischen Reihenfolge und die von der accordischen Tonfolge abgeleiteten. Außerordentlich wird die Bedeutung der bis hierher gewonnenen Motive noch durch die rhythmische Ordnung der Töne gesteigert. Die Rhythmisirung kann entweder durch den bloßen Accent oder auch durch den verschiedenen Zeitwerth der Töne bedingt werden. Durch die Rhythmisirung der Tonfolge gelangt man zum Tact. Rhythmus und Tact können aber noch durch das Tempo bestimmt werden, wie ja dieselbe Tonfolge, daher auch dasselbe Motiv, durch die bloße Verschiedenheit des Tempos einen wesentlich anderen Charakter erhalten kann.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe nennt man Melodie; so lange sie nicht zu befriedigendem Abschlusse kommt: einen Gang, wenn dieses dagegen der Fall: einen Satz. Die musikalische Form kann aber noch eine Erweiterung erfahren, falls der Satz einen Gegensatz fordert und erst durch diesen zu vollkommen befriedigendem Abschlusse kommt, was nur möglich ist, wenn der Schluß des ersten Satzes ein nur relativ befriedigender ist. Eine solche Form nennt man eine Periode.

Die Motive können einfache oder zusammengesetzte sein, auch können mehrere Motive wieder mit einander verbunden werden. Sie werden zur Melodie erweitert, indem man sie theils in unveränderter, theils in veränderter Form wiederholt, d. i. sie entwickelt. In dem Verhältniß zu diesen Wiederholungen nennt man das Motiv auch Modell und die Wiederholungen die Sequenzen. Die Veränderungen der letzteren können darin bestehen, daß man das Motiv auf eine andere Stufe versetzt, oder dasselbe verkehrt, daß man es auf Töne verschiedener Geltung überträgt, einzelne Töne und Glieder von ihm abreißt oder ihm auch anhängt oder endlich diese verschiedenen Formen der Veränderung in verschiedener Weise mit einander verbindet. Ein zusammengesetztes Motiv wird zum Thema, wenn man ihm die meisten

Motive als Modelle zur Bildung der verschiedenen Perioden einer Composition entnimmt. Ein solches Tonstück ist dann thematisch behandelt; doch brauchen nicht alle Perioden desselben thematische zu sein, es können auch andere Modelle noch mit in dasselbe verarbeitet werden. Das Motiv kann aus Gliedern bestehen, der Satz aus Abschnitten, die aus Motiven gebildet sind. Sätze werden zu Perioden verbunden, die zu Gruppen und Theilen vereinigt werden können. Die Theile schließen sich endlich zur Form des Ganzen zusammen. Die Größe dieser einzelnen Theilstücke eines Tonwerkes ist durchaus keine willkürliche, sie hat ihre Grenzen. Die einfachste Form ist die der Verdoppelung; so bilden zwei Motive oder zwei Tacte einen Abschnitt, zwei Abschnitte einen Satz, zwei Sätze eine Periode. Man kann aber auch einen Satz, eine Periode um einen Tact verkürzen, oder um einen, die Periode auch um mehrere Tacte verlängern. Der Abschnitt kann ebenfalls um einen Tact verlängert, nicht aber verkürzt werden.

Es ergiebt sich aus dem bis jetzt Dargelegten, daß sich schon aus den tonischen, harmonischen und rhythmischen Verhältnissen des Tonsystems ohne jede weitere Absicht Formen entwickeln lassen, welchen wir wegen ihrer Wirkungen auf den menschlichen Geist musikalische Bedeutung zusprechen. Dieses rein systematische Verfahren bei Bildung der musikalischen Formen, aus dem bestimmte Grundsätze abgeleitet und zur Regel erhoben worden sind, läßt sich mit der constructiven Seite eines architektonischen Werkes vergleichen. Wie diese die Angemessenheit, faßt jenes ausschließlich die Correctheit ins Auge, und die auf diesem Wege gewonnenen Formen können schon in dieser Beziehung Befriedigung gewähren. Denn da die Verhältnisse, welche diesen Formen zu Grunde liegen, schon selbst auf den menschlichen Geist und sein Empfinden bezogen waren, so müssen auch die aus ihnen hervorgegangenen Formen eine bestimmte ästhetische Bedeutung haben. Indeß war jene Beziehung nur eine ganz allgemeine, auf das Empfinden des menschlichen Geistes überhaupt gerichtete, wie diese Formen fast nur durch die von jenen Verhältnissen abgeleiteten Gesetze und Regeln bestimmt werden. Da aber die

ästhetische Bedeutung einer Erscheinung mit ihrer Individualität wächst, weil sich in dieser erst das ihr nothwendige Moment der Freiheit entfalten kann, so wird auch die musikalische Form an ästhetischer Bedeutung gewinnen, wenn das Motiv und dessen Entwickelung zur Melodie auf das individuelle Empfinden des menschlichen Geistes bezogen und hierdurch bestimmt erscheint.

Dies ist aber erst dann der Fall, wenn der Componist ein musikalisches Motiv deshalb erfaßt und entwickelt, um einen bestimmten Zustand seines Geistes, seines Gemüthes zum Ausdruck zu bringen oder auch deshalb, weil es einem solchen entspricht und ihn zur Entwickelung bringt. Um wie viel größer die ästhetische Bedeutung der auf diesem Wege gewonnenen Formen aber auch sein möchte, so bleibt jenes systematische Verfahren doch noch immer die Grundlage der musikalischen Formenbildung; gleichwie in der Architektur die constructive Seite des Baues die Grundlage der ästhetischen blieb. Wie dort, wirkt auch hier die letztere auf jene bestimmend zurück.

Erst in dieser subjectiven Bedeutung wird aber das Motiv den Namen eines musikalischen Gedankens verdienen. Im Gesange geht die musikalische Formbildung nicht blos von einer Empfindung, sondern von einem bestimmten Vorgange des Empfindungslebens aus, welcher in seinen Beziehungen, besonders in denen zur Außenwelt durch Worte, d. i. durch Begriffe, dargelegt ist. Wie sehr die musikalische Form hierdurch auch bestimmt und beeinflußt werden und dem Wortlaut und dessen Verhältnissen sich anschließen möchte, so können doch ihre Verhältnisse nicht schlechthin mit ihnen zusammenfallen. Und wie sehr andererseits die musikalischen Verhältnisse im Gesange von denen der Worte der Dichtung abweichen mögen, so müssen sie doch nicht nur zu dem Empfindungsgehalte der letzteren bestimmte Beziehungen, sondern auch mit jenen Verhältnissen bestimmte Berührungspunkte haben.

Es steht zu erwarten, daß dem hierdurch bedingten Unterschied zwischen der Musik des Gesanges und der reinen Instrumentalmusik eine Verschiedenheit ihrer Formen entspricht, zumal die musikalischen Formen nicht nur abhängig sind von

den Mitteln, welche das Tonsystem darbietet, sondern auch von dem Tonmaterial, über welches die einzelnen Instrumente, sowohl in Bezug auf die Eigenthümlichkeit ihrer Klangwirkung, als ihres Tonumfangs, verfügen. Nicht minder erklärt sich aus den hier dargelegten Verhältnissen, daß sie verschiedene Formen mit einander gemein haben und andere auf das Zusammenwirken beider berechnet sind.

§ 83. Von der menschlichen Stimme als Mittel des Gesanges.

Von den Vorzügen, welche die menschliche Stimme vor allen anderen musikalischen Instrumenten voraus hat, ist schon zum Theil früher (S. 305) die Rede gewesen. Ihr Hauptvorzug besteht aber darin, daß sie die Empfindung zum unmittelbarsten und lebendigsten Ausdruck und, als Organ der Sprache, zugleich in den nur durch Begriffe bestimmbaren Beziehungen zur Darstellung zu bringen vermag.

Die Tonlage der menschlichen Stimme ist eine verschiedene, was bei der Beschränktheit ihres Tonumfangs den Vortheil darbietet, durch das Zusammenwirken verschiedener Stimmen den Umfang einer Gesangscomposition erweitern zu können. An jeder Stimme lassen sich zwei Klangarten (Stimmregister) unterscheiden, welche einander ergänzen: die Bruststimme und das Falsett. Die Töne der ersteren entsprechen der natürlichen Lage des Stimmorgans, die des Falsetts werden durch eine erzwungene Verengung der Stimmritze erzeugt. Die höheren Töne der Brusttöne nennt man auch Kopftöne.

Die verschiedenen Tonlagen der Stimme sind zum Theil abhängig vom Alter und vom Geschlecht. Man unterscheidet sie hiernach gewöhnlich als männliche und weibliche Stimmen und rechnet den letzteren auch die Knaben- und Castratenstimmen mit zu. Der subjective Charakter des Gesanges findet auch hierin wieder eine Bestätigung. — Die weibliche Stimme, welche eine Octave höher, als die männliche, liegt, bietet gleich dieser noch eine Abstufung dar, welche sich fast mehr durch die Verschiedenheit des Klangcharakters, als durch die der Stimmlage kennzeichnet. Dort unterscheiden wir den Alt und den Discant

oder Sopran — hier den Baß und Tenor. Baß und Sopran werden noch als höherer und niederer unterschieden; die höhere Stufe des Basses als Bariton, die niedrigere Stufe des Soprans als Mezzo-Sopran. An die Beschränkungen dieser verschiedenen Mittel ist nun der Componist bei der Ausbildung seiner Gesangsformen gebunden und es ist seine Aufgabe, von der in dieser Verschiedenheit verborgen liegenden eigenthümlichen und charakteristischen Klangschönheit einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen.

§ 84. Die Gesangsformen.

Da die Instrumentalmusik und der Gesang, gleichwie der homophone und polyphone Gesang, verschiedene Formen mit einander gemein haben, so bieten diese Gegensätze keinen schicklichen Eintheilungsgrund für die Formen des Gesanges. Ich ziehe vielmehr vor, dieselben in solche einzutheilen, welche überwiegend aus den tonischen und accordischen Verhältnissen des Tonsystems hervorgingen, und in solche, welche überwiegend durch den individuellen Empfindungsausdruck bestimmt wurden, obschon auch diese Formen wieder vielfach in einander übergehen.

§ 85. Gesangsformen, welche überwiegend aus den tonischen und accordischen Verhältnissen des Tonsystems entwickelt wurden. — Fuge und Canon. Motette, Messe und Requiem. Das Oratorium, das Kirchenconcert und die Cantate.

Die ersten christlichen Gesänge strebten, wie wir fanden, einerseits einen bestimmten Gegensatz zu den heidnischen, religiösen Gesängen an, während sie andererseits von ihren Tonsystemen und Formen abhängig blieben. Von dem Volksliede schied sie noch überdies der weltliche Inhalt. Diese Gesänge waren wohl anfänglich nur homophone (einstimmige) Chorgesänge, aus denen sich später Wechselgesänge (der Antiphoniengesang des St. Ambrosius) bildeten. Entscheidender für die Entwickelung einer ganz neuen Musik aber war, daß man die Melodie aus den Fesseln der Metrik und der Wortaccente befreite. Dies führte zu zweierlei Formen: zu dem Accentus und dem

Concentus. Ersterer wurde fast nur auf einem Tone gesungen und hatte nur am Schluß eine melodische Beugung. Er charakterisirte meist den Gesang der Priester im Gegensatz zu dem Chorgesange der Gemeinde, dem Concentus, dessen Melodie sich innerhalb eines größeren Tonumfangs bewegte. Es war hiermit der Weg einerseits zu einer selbständigeren, sich freier aus den Verhältnissen des Tones entwickelnden Behandlung der musikalischen Form, andererseits zu geistigeren Beziehungen auf den Empfindungsinhalt des Textes gegeben. Da man jedoch mehr darauf ausging, in der Musik eine von der nationalen Verschiedenheit unabhängige, allgemeine kirchliche Sprache zu gewinnen, so konnte auch diese Beziehung zunächst nur eine ganz allgemeine sein, welche das individuelle Moment der Empfindung noch unberührt ließ. Nichtsdestoweniger waren diese Gesänge, welche nach ihrem Erfinder (Gregor dem Großen) Gregorianische Choräle genannt wurden und als Cantus firmus sehr bald eine contrapunktistische Behandlung erhielten, bei guter Betonung ausgezeichnet durch Würde, einfache Größe und eindringliche Kraft. Von diesen Chorälen und Hymnen aus, die noch ganz homophon waren, entwickelten sich später die ersten Versuche der Polyphonie (Vielstimmigkeit). Man begann zu der Hauptstimme eine Nebenstimme, von einer anderen, höheren consonirenden Tonlage aus, parallel nebenhergehen zu lassen (Organum) und löste dann auch diesen Parallelismus noch auf, indem man einem Tone der einen Stimme zwei oder mehrere Töne der anderen gegenüberstellte. Die Fortschritte, welche die Harmoniebildung durch die Entwickelung des Discantus machte und welche schon ihre Darstellung fanden (S. 296), brachten die Formen der Fuge und des Canon zur Entwickelung.

Diese verschiedenen Elementarformen schlossen sich nun wieder zu zusammengesetzteren Formen, den Motetten, Messen, Requiems 2c., zusammen. Unter dem Einfluß der weltlichen Musik wurde das Recitativ und die Arie mit in sie aufgenommen, was zu der Ausbildung des Oratoriums, des Kirchenconcerts und der Cantate führte.

Auch der protestantische Choral, obschon vom Volksliede und zwar vom weltlichen ausgehend, gerieth sehr bald in die Richtung der systematisirenden Musik. Es entwickelte sich der stilisirte Choral und die Kirchenarie. Das Oratorium kam von hier aus zu höchster Entwickelung. Es stellt, wie das musikalische Drama, eine Handlung dar. Der Unterschied beider liegt nicht sowohl darin, daß dieses mehr die lyrischen, jenes die epischen Momente hervorhebt, oder daß dieses auch weltliche, jenes nur geistliche Stoffe behandelt, sondern beides beruht vielmehr selbst schon darauf, daß das Oratorium sich mehr durch die constructiven Verhältnisse der musikalischen Formen, das musikalische Drama aber mehr durch den Empfindungsausdruck bestimmen läßt. Das Oratorium schloß zwar ebensowenig, wie alle auf dieser Seite entstandenen Formen, den Empfindungsausdruck von sich aus, aber es bezog sich, wie sie, weniger auf das individuelle, als auf das allgemeine Moment der Empfindung. Jemehr daher das Oratorium den Ausdruck individueller Empfindung erstrebte, destomehr mußte es sich dem Charakter des musikalischen Dramas nähern, wofür Händel ein Beispiel ist.

Die technisch formale Kunstübung verlor sich aber nicht selten in eine müßige Stimmencombination und grübelnde Rechnerei, in eine Art von Scholastik, zumal sie ihre besonderen Normen und Regeln zum Theil von der Kirche empfing, daher sie ihre Formen fast ausschließlich auf dem Gebiete der kirchlichen Musik gewann, hier aber auch den strengen und den pathetischen Stil ausbildete.

Zunächst sah der christliche Kirchengesang von aller instrumentalen Begleitung ab, obschon man diese längst kannte und der Volksgesang sie wohl immer mit beibehielt. Daher der Name a Capella für den reinen Gesang. Später wurde die Begleitung in Nebenstimmen gesucht. Mit der Ausbildung der Harmonie mußte jedoch das Verlangen nach einer Ergänzung der Gesangsstimme durch die Töne von Instrumenten stärker hervortreten, was durch das Bedürfniß einer mit Sicherheit leitenden Grundstimme noch gesteigert wurde. Kein Instrument konnte dem Charakter dieser Richtung des Gesanges und ihren

kirchlichen Zwecken besser entsprechen, als die Orgel. Erst später traten auch andere Instrumente hinzu, theils um die einzelnen Theile der zusammengesetzteren Tonstücke einheitlich mit einander zu verbinden, theils um der Harmonie eine durch den Gesang allein nicht zu erreichende Fülle und Mannigfaltigkeit zu geben und den Gang des musikalischen Gedankens und der sich darin offenbarenden Empfindungen in einem größeren Reichthum der Beziehungen darzustellen und gleichsam von ihnen noch das zum Ausdruck zu bringen, was weder in das Wort, noch in den es verkündenden Gesang einzugehen vermochte.

§ 86. Gesangsformen, die vorzugsweise auf den Empfindungsausdruck gerichtet und hierdurch bestimmt sind. Das Lied. Das Recitativ. Das Arioso. Das Madrigal. Die Arie. Die Oper.

Von ihnen darf das Lied wohl als die ursprünglichste Form angesehen werden. Es entstand, um einen Empfindungsgehalt zum Ausdruck zu bringen, der sich ohne Worte nicht bestimmt genug, durch Worte allein aber nicht voll und intensiv genug zum Ausdruck bringen ließ. Wenn aber der Gesang von der Bedeutung des Wortsinns und der sprachlichen Wortfügung nichts aufgeben wollte, mußte er sich enger an diese beiden anschließen und zum Sprechgesang herabsinken. Das Recitativ schmiegt sich in Tonfolge und Rhythmus den declamatorischen Accenten der Rede an; es ist, wie A. B. Marx sagt, eine auf bestimmte Tonstufen gebrachte Declamation. Nimmt es eine festere Form mit bestimmterer Melodiebildung an, so entsteht das Arioso. Das Lied hält zwar bestimmte Berührungspunkte mit den Formen der Dichtung fest, die bindend für dasselbe sind, hebt dieselben aber im Uebrigen in seine eignen auf, die nur noch von dem individuellen Momente ihres Empfindungsgehaltes bestimmt werden. Das Volkslied ist keineswegs immer nur weltlichen Charakters, es kann auch religiösen Inhalts sein, aber es geht selbst dann noch von einer ungleich individuelleren Stimmung aus, als das kirchliche Lied, der Choral, daher es, wenn es mehrstimmig ist, aus einer ungleich bestimmteren Situation als dieses hervorgehen muß. Im Ganzen neigt es mehr zum Einzel- und

Wechselgesang und zu einer gruppenweisen Auflösung der Chöre und läßt sich bei der Melodiebildung, die hier ganz auf die Empfindung bezogen ist, hauptsächlich vom Wohllaut und, soweit es das individuelle Moment derselben besonders berücksichtigt, vom individuell charakteristischen Ausdruck der Empfindung bestimmen. Doch konnten selbst für den Einzelgesang, der seiner Natur nach sich ganz nur in der Melodie bewegen kann, die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie nicht gleichgültig bleiben, die er aber nur in der Instrumentalbegleitung finden konnte.

Inzwischen blieb die systematisirte Musik auf das Volkslied keineswegs ohne Einfluß. Es verlor aber hierdurch allmählich seinen volksthümlichen Charakter und nahm kunstmäßigere, wohl auch gekünsteltere Formen an. Das Madrigal war eine der wichtigsten. Von ihm aus entwickelte sich die Arie zu immer durchgeführteren Formen. Durch die Aufnahme der Madrigale, Arien, Chöre und Recitative in die Mysterienspiele, Allegorien und Schäferspiele bildeten sich die Anfänge eines neuen musikalischen Dramas aus, welche auch ohne Zweifel mit die Anregung zu den Bestrebungen gaben, das musikalische Drama der Griechen wiederherzustellen. Von hier aus entwickelte sich die Opera seria; während durch die Aufnahme des Volksliedes (der Villanella) in die volksthümlichen Spiele die Liederspiele und jene Zwischenspiele (Intermezzi) entstanden, aus denen die Opera buffa hervorging. Auch hier konnte bald mehr der constructive Theil der musikalischen Composition, oder der charakteristische Empfindungsausdruck, bald mehr die Melodie oder die musikalische Declamation und die Harmonie vorherrschen. Es ist bekannt, daß die italienische Oper mehr und mehr das Gewicht auf den melodischen Wohllaut legte und es dem Sänger überließ, den individuellen charakteristischen Empfindungsausdruck in die Melodie noch hineinzutragen. Diese Rücksicht auf die methodisch-gebildete Stimme des Sängers führte aber nur zu bald zu einem formalen Bravourgesange, welcher die Oper ihrer dramatischen Bedeutung mehr und mehr entkleidete und zu einem bloßen Concertstück von complicirteren Formen machte, die im mehrstimmigen Wechselgesange, und in den Ensembles und Finales

ihren Gipfel erreichten. Dagegen bildeten sich in Frankreich und in Folge der von hier ausgehenden Anregung mehr noch in Deutschland die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie, besonders in Bezug auf Instrumentation, aus. Unter dem Einflusse des akademischen Dramas entwickelte sich dort eine sehr bald in Conventionalismus erstarrende rhythmisch-declamatorische Behandlung der ernsten Oper. Wie in Italien ging aber auch hier vom Volksliede (dem Chanson) und unter dem Einfluß der dort aus diesem entstandenen Opera buffa eine lebensvollere Richtung der Oper aus, welche das melodische Element des Gesanges mit jenem rhetorischen zu verbinden und beide zum Ausdruck der charakteristischen Empfindung zu machen strebte. Das letztere sollte aber doch erst in bedeutenderem Umfange und in vertiefter Weise dem deutschen Geiste gelingen.

Da die Musik von dem inneren Leben des Menschen immer nur die Gemüthsseite, und nur in so weit zum Ausdrucke bringen kann, als es sich nicht in Begriffe bringen und durch Begriffe in bestimmterer Weise ausdrücken läßt — andrerseits aber das Drama ein sich in der Form der Handlung vollziehendes äußeres Geschehen zur Darstellung zu bringen hat, das ganz unmittelbar aus inneren Motiven bestimmter in Wechselwirkung mit einander stehender Charaktere hervorgehen soll: so wird die Oper vorzugsweise solche Vorgänge zu wählen haben, bei deren Motiven das charakteristische Empfindungsmoment überwiegt. Es ergiebt sich hieraus, daß das musikalische Drama schon wegen dieser Beschränkung das recitirende weder völlig überflüssig machen kann, noch als die höchste Form des Dramas anzusehen ist, wohl aber eine bestimmte Seite desselben zu höchstem Ausdruck zu bringen vermag, welcher Forderung die deutsche Oper in ihren vorzüglichsten Werken am nächsten getreten ist. Indem aber der Componist das charakteristische Empfindungsmoment einer Handlung in all seinen Formen, Phasen und Beziehungen zur Entwickelung und Darstellung zu bringen hat, wird er hierbei die innere Situation der darzustellenden Charaktere und Vorgänge von der äußeren unterscheiden und beide zu berücksichtigen haben. In Bezug auf jene wird sich ihm der Gesang, in Bezug auf diese

die Instrumentation als geeignetstes Mittel darbieten. Da die Musik den menschlichen Geist schon durch ihre Darstellungsmittel mehr noch als selbst die Poesie über die Wirklichkeit erhebt, weil das äußere Geschehen zwar nicht in die durch den bloßen Ton und seine Verhältnisse, wohl aber in die durch die Begriffe und deren Verhältnisse vermittelten Darstellungen eingehen kann, so eignen sich Vorgänge des wirklichen Lebens, wenn sie ernsthaft genommen werden sollen, weniger zur musikalischen Darstellung, als solche, welche sich schon selbst über dieses erheben; daher mythologische und romantische Stoffe vorzugsweise dasjenige Gebiet bilden, aus dem die ernste Oper mit Vortheil schöpfen wird, wenn ihr auch deshalb die übrigen Gebiete nicht völlig verschlossen sind. Anders verhält es sich in der komischen Oper, welche ihren Gegenstand, wie schon der Name sagt, sei es komisch oder ironisch beleuchtet; sie wird, und je übermüthiger sie ist, um so eher, denselben dem wirklichen Leben, ja selbst dem unmittelbaren Leben des Tages noch mit Vortheil entnehmen können.

6. Die Instrumentalmusik.

§ 87. Selbständigkeit derselben. Allgemeiner Charakter.

Die Instrumentalmusik hat mit dem Gesange das Material, den Ton, und seine zu einem Systeme geordneten Verhältnisse, sowie endlich die allgemeinen musikalischen Formen gemein; daher dies schon beim Gesange in Betracht gezogen werden mußte. Auch die Frage nach der verschiedenen Bedeutung beider hat im Wesentlichen dort schon Erledigung gefunden. Hier aber entsteht noch die andre, ob der Instrumentalmusik, wenngleich eine Bedeutung überhaupt, auch eine selbständige Bedeutung zukomme. Selbst Kenner und enthusiastische Verehrer der Musik haben sie derselben fast abgesprochen, weil sie nicht im Stande sei, ohne die Beihülfe der Worte eine Empfindung in den Beziehungen zur Außenwelt und in dem bestimmten Verlauf dieser Beziehungen zur Darstellung zu bringen. Höchstens sollte sie — wie z. B. Gervinus behauptet — fähig sein, die dunklen Regionen der sog. Gefühlsstimmungen darzustellen, „bei denen der Gefühlsausdruck der

Musik kein Object zu nennen braucht und sich selbst nur Lust und Unlust nennt".

Da aber die Instrumentalmusik schon in ihrer Verbindung mit dem Gesange noch etwas ganz Andres auszudrücken vermag, als dieser, so werden wir uns solchen Behauptungen nicht zu rasch gefangen geben dürfen. Denn wenn die Instrumentalmusik nicht nur den Empfindungsausdruck des Gesanges verstärken, sondern denselben erweitern und vervollständigen, also ganz neue Momente desselben hinzubringen, ja im Präludium, im Zwischen- und Nachspiel auf den des Gesanges vorbereiten, von einem Empfindungszustand zu dem andren hinüberleiten oder denselben auch abschließend ausklingen lassen kann, so beweist dies zwar noch nicht ihre volle Selbständigkeit, wohl aber zeigen sich darin schon die Keime dazu. Von einer Vorbereitung auf einen bestimmten Empfindungszustand, von der Ueberleitung von dem einen zum andren würde ja doch nicht die Rede sein können, wenn die Instrumentalmusik nicht selbst ähnliche Empfindungen hervorzurufen, daher auch zum Ausdruck zu bringen vermöchte. Damit berühre ich aber grade den Punkt, der von Einigen zu einseitig ins Auge gefaßt, von Andren zu leichtfertig übersehen worden ist, daß nämlich die Musik Empfindungen nicht blos auszudrücken, sondern auch zu erregen vermag, ja daß eigentlich das eine immer nur durch das andre geschehen kann und ein Gegensatz zwischen beiden nur dadurch besteht, daß jedes dieser beiden Momente dem andren untergeordnet sein kann und zwar bis zu einem Grade, welcher den Schein erzeugt, als ob es gar nicht vorhanden wäre. So wenig aber der Componist eines technisch formalen Satzes auch darauf ausgehen mag, irgend eine Empfindung auszudrücken, so werden doch immer, wennschon noch so schwächliche Empfindungsmomente auf seinen Tonsatz mit Einfluß haben und darin mit zum Ausdruck kommen. Wogegen derjenige, welcher in seinem musikalischen Satze nur eine bestimmte Empfindung zum Ausdruck bringen wollte, aus den Wirkungen, die dieser selbst wieder auf ihn ausübt, erkennen wird, daß er diese Empfindung in einer Weise zum Ausdruck brachte, wie er sich derselben vorher selbst nicht

bewußt worden war, daß er also noch neue Empfindungsmomente hervorrief.

Man hat gegen die selbständige Bedeutung der Instrumentalmusik zwar eingewendet, daß sie nur „einen Genuß ohne alle Gedanken zu gewähren" vermöge, was andrerseits vielleicht grade in dem irrthümlichen Bestreben bestärkt hat, ganz bestimmte Gedanken durch sie zur Darstellung bringen zu wollen (die sog. Programmmusik). Es ist aber eben so gewiß, daß das letztere ihr nicht möglich, als daß es keineswegs eine nothwendige Forderung der Musik, ja der Kunst überhaupt ist. Denn obschon alle ästhetische Bedeutung einer sinnlichen Erscheinungsform in ihrer Beziehung zu dem menschlichen Geist liegt, so bedingt dies noch nicht einen Inhalt, der sich auch durch Begriffe darstellen läßt. Eine solche Bedeutung haben die musikalischen Formen des Gesanges ja ebenfalls nicht, da sie sonst der Worte dazu nicht bedürften. Ist aber darum der musikalische Theil des Gesanges, losgelöst von den Worten, schon ohne alle geistige Bedeutung? Wenn die Bedeutung der Kunstwerke nur davon abhinge, inwieweit sich der geistige Gehalt ihrer Formen in Begriffen abziehen läßt, so wäre die Poesie nicht nur die erste aller Künste, sondern alle andren würden auch unendlich arm gegen sie sein. In Wahrheit fängt aber die eigenthümliche Bedeutung einer jeden Kunst grade erst da an, wo das, was sie ausdrückt, sich durch die Formen irgend einer andren nicht mehr ausdrücken läßt, daher auch nicht durch Begriffe, zumal selbst in der Poesie die Begriffe allein niemals zur Bildung einer künstlerischen Form ausreichen würden.

Es wird scheinen, als ob ich hierdurch in Widerspruch mit meinen früheren Darlegungen geriethe, nach denen es doch erst die Begriffe sein sollten, welche den Gegenständen der Außenwelt und den von ihnen abgeleiteten Verhältnissen eine bestimmtere Bedeutung überhaupt, daher auch eine ästhetische geben. Indessen wird sich aus dem, was ich bereits beim Gesange über die Musik im Allgemeinen gesagt habe, doch schon erkennen lassen, daß dies auch für die musikalischen Verhältnisse des Tons seine Gültigkeit hat. Oder wie hätten diese Verhältnisse ohne die Begriffe

des Zusammenklangs und der Tonfolge, des Rhythmus und des Tactes, der Melodie und der Harmonie ꝛc. für uns wohl die Bedeutung gewinnen können, welche zu allem musikalischen Genusse vorausgesetzt ist? Sehen wir doch die musikalischen Formen nur ganz allmählich nach Maßgabe der Entwickelung dieser Begriffe entstehen! Andrerseits besteht freilich der menschliche Geist keineswegs blos aus der Welt der Begriffe, er ist nicht blos auf die Sphären der Vernunft und des Verstandes beschränkt, er hat auch seine sinnliche, er hat seine Gemüthsseite, an die sich die Musik, die es ja vornehmlich mit Empfindungen zu thun hat, vorzugsweise wendet, er umfaßt endlich die Phantasie, an die alle Künste ohne Ausnahme und vor Allem gerichtet sind.

So sehr ich bezweifle, daß die Tonfolgen des Vogelgesanges hauptsächlich durch Empfindungen bestimmt sind, die denen entsprechen, welche sie in uns erwecken, so sollten uns doch schon diese Wirkungen allein an der selbständigen Bedeutung der Instrumentalmusik nicht zweifeln lassen, da sie, obgleich sie keineswegs durch Begriffe auszudrücken, sondern höchstens zu umschreiben sind, doch für uns eine geistige Bedeutung haben. Wenn nun durch Tonverhältnisse selbst dann noch Empfindungen erweckt und daher auch in gewissem Sinne zum Ausdruck gebracht werden können, wenn dies gar nicht beabsichtigt wurde und diese ihr auch gar nicht zu Grunde lagen, so muß es um so mehr möglich sein, ein Motiv um einer solchen Empfindung willen zu ergreifen und es um der Entwickelung dieser Empfindung willen auch selbst zu einer erweiterten und höheren Form auszubilden. Da aber die hierdurch gewonnene Form selbst wieder, abgesehen von ihrem besonderen Empfindungsgehalt, von einer geistigen Bedeutung sein kann, so ist es ferner auch möglich, ein Motiv nicht blos wegen seines besondern Empfindungswerthes, sondern zugleich deshalb zu ergreifen, um es gerade zu dieser Form zu entwickeln oder ihm eine diesem letzteren besonders entsprechende Form zu geben.

Ich habe schon wiederholt darauf hinweisen müssen, daß die Instrumentalmusik auf Seiten der tönenden Künste eine ähnliche

Stellung einnimmt, wie die Architektur auf Seiten der bildenden Künste. Sie steht aber auch wieder zu dieser in einem Gegensatze, insofern das constructive Moment der Architektur auf ein äußeres Motiv, den äußeren Zweck, die Musik dagegen auf ein inneres, d. i. auf ein solches gerichtet ist, das seine Bedeutung nur in der Beziehung auf die Empfindung hat.

§ 88. Historische Entwickelung der Instrumentalmusik.

Die historische Entwickelung der Instrumentalmusik hat bei Betrachtung der Kunst des Gesanges ebenfalls schon berührt werden müssen. Wenn es auch zweifelhaft ist, welche von beiden die frühere war, so ist doch soviel gewiß, daß die Entwickelung der ersteren zu sehr von der Ausbildung der musikalischen Hülfsmittel abhängig ist, um nicht hinter der des Gesanges lange haben zurückbleiben zu müssen; wozu noch die Bevorzugung kam, welche dem Gesange von dem religiösen Cultus zu Theil wurde. Von der christlichen Kirche ward die Instrumentalmusik anfänglich sogar vollständig ausgeschlossen, obschon sie bei den Griechen und Römern nach einer gewissen Seite hin eine virtuose Ausbildung erlangt zu haben scheint, von der wir uns heute eine rechte Vorstellung freilich nicht machen können. Dagegen fand sie wohl damals noch immer eine Heimstätte beim Volke, bis sie fast ganz an die fahrenden Leute und damit in Verachtung gerieth, bis sie wieder, an die Herrensitze und Höfe gezogen, eine Ausbreitung fand, der mit der Zeit selbst die Kirche nicht zu widerstehen vermochte. Doch blieben die Instrumentisten noch immer von den Sängern geschieden und noch lange war die Instrumentalmusik abhängig von den Formen des Gesanges. Erst die contrapunktistische Behandlung wurde der Ausgangspunkt einer selbständigeren Entwickelung für sie. Die Orgel bot sich als geeignetstes Instrument dazu an. Die Ausbildung aber, welche bald darauf die Bogeninstrumente erfuhren, die man, wie auch die wichtigsten der übrigen Instrumente, besonders die Trompeten, der Gesangsstimme entsprechend auf verschiedene Tonlagen brachte und in Chören zusammenstellte, legte den Grund zu der heutigen Orchestermusik.

Man führt gewöhnlich den Tanz als die ursprünglichste Form der Instrumentalmusik an. Ich halte im Grunde auch ihn nur für eine Gesangsform. Er scheint auf bestimmte körperliche Bewegungen berechnet, die man zuerst wahrscheinlich nur durch einzelne Töne rhythmisch und tactmäßig zu ordnen suchte. Als man diese Töne aber auch noch melodisch zu verbinden und zu gestalten beabsichtigte, trat ohne Zweifel zunächst das Lied, der Gesang, hinzu. Wie sehr nun das Volkslied in seinen verschiedenen Formen die Instrumentalmusik beeinflußt haben mag, so glaube ich, wie schon gesagt, daß sie sich doch erst von der contrapunktistischen Ausbildung der Harmonie aus zu immer selbständigeren Formen entwickelt hat.

§ 89. Von den musikalischen Instrumenten und der Instrumentation.

So sehr die menschliche Stimme durch die Unmittelbarkeit der Beseelung und Durchgeistigung ihres Tons alle andren Instrumente überragt, so erschöpft sie doch keineswegs das Gebiet der musikalischen Klangwirkungen. Auch ist grade das, was ihr jene überragende Stellung giebt, zugleich ein Grund ihrer Beschränkung — die außerordentliche Reizbarkeit ihrer organischen Mittel. Ein anderer liegt in dem Umfang ihrer organischen Functionen, der ihre musikalische Verwendung auf bestimmte Grenzen einschränkt. Auch ist der Gesang der einzelnen Stimme nur homophon; wogegen verschiedene Instrumente, besonders die Orgel und das Clavier, auch polyphoner Wirkungen mächtig sind. Indessen erscheint dies für die orchestrale Bedeutung eines Instrumentes weniger wichtig, als die charakteristische Verschiedenheit der Klangfarben, durch welche die Harmonie eine ungeahnte Erweiterung nach Seiten der charakteristischen Mannigfaltigkeit erfuhr.

Wenn es den musikalischen Instrumenten versagt ist, den Ton so unmittelbar zu beseelen, daß auch das Wort, der Gedanke noch in ihm Eingang zu finden vermöchte, so haben wir dagegen vom Tone der Stimme das letztere wegen jener Unmittelbarkeit fast mit Nothwendigkeit zu fordern, daher sie sich auch zu einer

von der Sprache losgelösten selbständigen musikalischen Verwendung weniger eignet. Was den Ton bedingt, sind zwar in jedem Falle Schwingungen körperlicher Theile, die von Verhältnissen der Anziehung und Abstoßung, durch die sie einander in bestimmter Weise verbunden sind, abhängen. Der Unterschied ist nur der, daß bei den organischen Gesangsmitteln der Wille auf die Art dieses Zusammenhangs einen unmittelbaren Einfluß hat, welcher bei den übrigen Instrumenten wegfällt. Doch ist auch der leblose Stoff, welchen der Mensch zu seinen musikalischen Instrumenten verwendet, zum Theil noch der organischen Natur entnommen, auf deren bildender Kraft die besondere Form der Anordnung und des Zusammenhangs ihrer kleinsten Theile beruht; in jedem Falle muß er demselben aber erst noch selbst eine seinen musikalischen Zwecken entsprechende Form und Gestalt geben.

Man unterscheidet hiernach die musikalischen Instrumente hauptsächlich als Saiten- und Blasinstrumente. Bei jenen wird der Ton durch das Schwingen der Saite hervorgebracht und durch die Resonanz eines von Holz umschlossenen Luftraumes verstärkt. Bei diesen wird der Ton unmittelbar durch die Schwingungen einer von dem Instrumente eingeschlossenen Luftsäule hervorgerufen und das Material des Instrumentes in Mitschwingungen versetzt.

Man wendet sowohl Saiten aus Dünndärmen, wie aus Drahtfäden und übersponnene Saiten, die ersteren vorzüglich zu Streichinstrumenten, an. Die in Spannung gebrachte Saite wird zum Zwecke der Tonbildung durch Reißen, Streichen oder Anschlag in die dazu nöthige Bewegung versetzt. Auf die ersten dieser drei Formen vermag die Empfindung des Spielers einen ungleich unmittelbareren Einfluß zu gewinnen, als auf die letzte. Bei den Streichinstrumenten ist ihm die Tonbildung mehr, als bei allen übrigen, in die Hand gegeben. Sie ist eine um so mannigfaltigere, als hier die Saiten nicht blos gestrichen, sondern auch geschnellt werden können (das pizzicato); als ferner durch eine besondere Griffweise die Schwingungen derselben in Aliquottheile zu zerlegen sind und hierdurch ganz eigenartige Klänge (die

Flageolettöne) entstehen, sowie durch das Aufsetzen von Dämpfern Klänge von einem dunkeln, ja dumpfen Charakter. Der außerordentliche Reichthum ihrer Klangfarben, die charakteristische Ausdrucksfähigkeit und die leichte Beweglichkeit ihrer Töne weisen diesen Instrumenten die erste Stelle im Orchester an. Die wichtigsten der in Gebrauch gekommenen Streichinstrumente sind: die Violine oder Geige, die Viola oder Bratsche, das Violoncell und der Contrabaß, zu denen noch die Viola d'amore gefügt werden mag. — Von den Saiteninstrumenten, welche man reißt, ist heute in den Orchestern nur noch die Harfe im Gebrauch. Die einst eine so große Rolle darin spielende Theorbe wurde durch Gluck völlig beseitigt. Auch die Laute, die wegen ihres vollen Klanges lange ein sehr beliebtes, aber schwer in Stimmung zu erhaltendes Instrument war, ist heute völlig verschwunden. Von den vielen sonst im Laufe der Zeiten entstandenen Instrumenten dieser Art sind nur die Guitarre, die Mandoline und die Zither noch im Gebrauch.

Von den durch Anschlag in Schwingungen zu bringenden Saiteninstrumenten ist das Clavier dasjenige, welches den Sieg über alle andren davongetragen. Die hier mangelnde Unmittelbarkeit des Empfindungseinflusses auf die Tonbildung wird reichlich ersetzt durch die Freiheit, welche der Tonanschlag gestattet, durch den hierdurch erreichbaren Reichthum der Harmonie, und durch die erreichte Vervollkommnung der Resonanz. Neben der Orgel ist daher dieses Instrument das selbständigste, vor ihr aber noch dadurch ausgezeichnet, daß es der Empfindung immerhin einen gewissen Einfluß auf die Tonbildung gestattet. Kein Wunder, daß es weitaus das verbreitetste aller Instrumente geworden. Grade seine Selbständigkeit mußte es aber aus dem Orchester vertreiben, in welchem es lange eine bevorzugte Stellung behauptete. Es repräsentirt dafür gewissermaßen selbst ein kleines Orchester.

Die Töne der Blasinstrumente werden, mit Ausnahme der Orgel, unmittelbar durch den menschlichen Athem erzeugt. Hierdurch stehen sie der menschlichen Stimme am nächsten. Nach ihrem Material sind sie als Holz- und als Blechinstrumente zu

unterscheiden. Jene haben einen weichen, milden, zum Theil auch verschleierten und elegischen Ton, diese zeichnen sich dagegen durch die Helle, das Energische, Markige ihres Tones aus, der nicht selten etwas Aufregendes hat, aber dabei auch eines zarten Ausdrucks wohl fähig ist. Von den ersteren mögen genannt werden: die Flöte, die Klarinette, die Oboe, das englische Horn, das Fagott, das Bassethorn, die Ophikleide, der Serpent, von denen die letzten gewissermaßen den Uebergang zu den Blechinstrumenten bilden. Obschon jedes von ihnen seine charakteristischen Vorzüge hat, so kommt doch der Klarinette und der Oboe eine umfassendere Bedeutung zu. — Von den Blechinstrumenten sind die verschiedenen Arten des Horns, der Trompete, der Posaune und der Tuba zu nennen.

Die Orgel ist ein aus verschiedenen Systemen verschiedener Blasinstrumente zusammengesetztes Instrument, dessen Töne durch einen künstlich in Bewegung gesetzten Luftstrom hervorgerufen werden. Da hier der Spielende keinen Einfluß auf die Bildung des einzelnen Tons, sondern nur auf die Tonverbindung gewinnen kann, so sind die Töne derselben von einem ganz elementaren und streng objectiven Charakter.

Zur Klang- und Tonverstärkung und Ergänzung hat man noch eine größere Zahl von Instrumenten in das Orchester aufgenommen, welche für sich allein meist von einer nur geringen musikalischen Bedeutung, wohl aber geeignet sind, den Tact und Rhythmus der mimischen Bewegungen zu regeln und zu leiten. Zu ihnen gehören: die Pauke, die Trommel, das Tambourin, die Kastagnetten, die Becken, der Triangel ꝛc. Sie können sämmtlich als Schlaginstrumente bezeichnet werden. Zu ihnen gehört auch die Glocke, von deren Tönen in der Musik zwar keine Anwendung gemacht wird, denen aber wegen ihrer zwar ganz elementaren, die Empfindung oft mächtig erregenden Wirkungen bei guter Zusammenstimmung eine musikalische Bedeutung zuzuerkennen ist.

Die Verschiedenheit des Ton- und Klangcharakters der Instrumente hat dazu geführt, sie je nach der Größe ihres Tonumfangs und ihres Reichthums an Klangfarben auch einzeln in Anwendung zu bringen. Hier mußte das Pianoforte die weitaus

größte Rolle spielen. Der Mangel an Harmonie nöthigte dagegen die übrigen Instrumente (mit Ausnahme der Orgel), eine Anlehnung oder Verbindung zu suchen, zumal grade in der Harmonie die Stärke der reinen Instrumentalmusik liegt. Es hat aber lange gedauert, ehe dies zu der Vollstimmigkeit unserer heutigen Orchester geführt hat, und auch heute behaupten sich neben den Orchestersätzen, noch die einfacheren Formen, die aus der Verbindung von 2, 3, 4 oder auch mehr Instrumenten hervorgegangen sind: das Duo, Trio, Quartett ꝛc., von denen jedes eben so seine besonderen Reize und Vorzüge hat, wie die aus lauter Blasinstrumenten oder aus lauter Streichinstrumenten gebildeten Orchester.

Der Musiker muß nicht nur die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, den Tonumfang, die Spielweise jedes einzelnen Instrumentes, sondern auch das Verhältniß seiner Klangwirkungen zu denen eines jeden andern aufs Genaueste kennen, um von ihnen eine dem Charakter eines bestimmten Tonstücks, dem eigenthümlichen Wesen eines bestimmten Empfindungsausdrucks entsprechende Anwendung machen zu können. Die Kunst der Instrumentation hat seit Beethoven einen ganz außerordentlichen Aufschwung genommen. Sie bildet eben so sehr die Stärke der heutigen Musik, wie das Colorit die der heutigen Malerei, was sogar zu einem Uebergewicht der Harmonie über die Melodie in der Musik überhaupt und zu dem der Instrumentalmusik über den Gesang in der neuesten deutschen Oper geführt hat.

§ 90. Von den Formen der reinen Instrumentalmusik. — Die Suite. Die Variation. Das Rondo. Die Sonate. Die Symphonie. Das Concert. — Verhalten zur Dichtung und zu den mimischen Künsten.

Von den Formen, welche die Instrumentalmusik mit dem Gesange gemein hat oder die sie diesem nur nachbildet, so wie von denen, an welchen sie in Wechselwirkung mit ihm betheiligt ist, habe ich das Nöthige schon sagen können. Ich will hier nur noch diejenigen mit einigen Worten berühren, die selbst, wenn sie sich ursprünglich aus Gesangsformen entwickelten, doch im

Gange ihrer Entwickelung eine der eigenthümlichen Bedeutung der Instrumentalmusik entsprechende Gestalt gewonnen haben, es sind die Suite, die Toccata und Ouvertüre, der Tanz und der Marsch, die Variation, das Rondo, die Sonate, die Symphonie, das Concert, die Phantasie rc. Im Allgemeinen läßt sich von ihnen sagen, daß sie alle mit der Zeit nicht nur einen neuen Inhalt empfangen, sondern unter diesem Einfluß auch ihre Gestalt vielfach verändert haben. Man verstand unter verschiedenen dieser Bezeichnungen nicht zu allen Zeiten dasselbe.

Die Suite war ursprünglich nichts als eine Aneinanderreihung mehrerer kleinerer Sätze von verschiedenem Charakter (meist Tänze) aber aus einerlei Tonart, welche durch eine kurze Ouvertüre eingeleitet wurden.

Die Variation führt ein Thema, welches sie nur von außen ergriffen haben kann, mit den rhythmischen, harmonischen und contrapunktistischen Mitteln der Musik in veränderter Weise durch verschiedene Stimmungen, daher auch in verschiedenen ihrem Charakter entsprechenden Tonarten aus, so daß eine Reihe Theilsätze entstehen, die sich zu einem wohlgeordneten Ganzen abschließen.

Das Rondo geht von einem Hauptsatze aus, den es mit einem oder zwei anderen Sätzen in Verbindung bringt, um am Schlusse auf ihn und seine Tonart zurückzukehren, falls einer der Nebensätze in eine andere übergegangen sein sollte. Dies kann auf verschiedene, mehr oder weniger complicirte Weise geschehen; man unterscheidet demnach fünf verschiedene Formen des Rondos.

Die Sonate in ihrer ursprünglichsten, einfachsten Form besteht aus zwei Satzmassen, zwischen denen sich wohl noch eine dritte einschiebt. Im ersten Falle unterscheidet man sie als Sonatine. Die erste Masse besteht aus dem Hauptsatz, dem Neben- und Schlußsatz, welcher letztere in eine andere Tonart geht. Die zweite Masse kehrt in den Hauptton zurück und bringt in diesem die Wiederholung des Ganzen. Wird ein dritter Satz dazwischengeschoben, der noch einen zweiten Nebensatz einführen kann, so

wird die Anordnung complicirter und das Ganze erhält eine reichere Durchführung.

Von dieser einfachsten Form der Sonate, welche meist auch der Ouvertüre zu Grunde liegt, ist ein anderes Musikstück von zusammengesetzterer Form zu unterscheiden, welches denselben Namen trägt; vermuthlich weil ihre Form darin vorherrscht. Es besteht aus drei bis vier Tonstücken, von denen das erste meist ein Allegro, welchem zuweilen eine kurze Introduction vorausgeht, das zweite ein Adagio oder Andante, wohl auch ein Allegretto in Rondoform ist, oder auch wohl die Form von Variationen annimmt. Der letzte Satz, das Finale, bewegt sich gewöhnlich in noch rascherem Tempo als der erste und hält fast immer wie dieser die Sonatenform fest, doch nimmt er auch Rondoform an. Der zwischen ihm und dem zweiten Satz eingeschobene dritte ist entweder ein Scherzo oder eine Menuett.

Diese drei oder vier Sätze, welche in verschiedenem Charakter gehalten und nach bestimmten Regeln gebildet sind, bei denen die Ausweichungen in andere Tonarten eine Rolle spielen, müssen sich sämmtlich auf eine gemeinsame Grundempfindung beziehen.

Die Sonatenform liegt allen Duos, Trios, Quartetten ꝛc. zu Grunde. Die Symphonie ist gleichfalls nichts als eine für das Orchester bestimmte Composition in Sonatenform, nur daß hier die einzelnen Sätze eine erweiterte, reichere, bedeutungsvollere Ausführung fordern und finden. Auch das Concert beruht noch auf dieser Grundform, doch fällt hier das Scherzo meist aus. Da im Concert ein einzelnes Instrument als das tonangebende (stimmführende) aus der Masse des Orchesters hervortreten soll, so fällt diesem in der Hauptsache nur die Rolle der Begleitung zu, doch muß es, gleich dem alten griechischen Chor, um seine Gegenwart zu rechtfertigen hier und da auch bedeutender hervortreten und so zu sagen in die Handlung mit eingreifen.

Die Instrumentalmusik hat ebenfalls verschiedene Verbindungen mit der Dichtung und mit den mimischen Künsten eingehen können, sie liegen (mit Ausnahme des Tanzes) alle auf dem Gebiete des Dramas und der theatralischen Künste: Ich nenne davon nur das Melodrama, das Ballet, die Panto=

mime. Doch auch in der Oper fällt immer ein bestimmter Theil der reinen Instrumentalmusik zu und zwar nicht nur die vorbereitenden und den Uebergang bildenden Theile, sondern auch das, was sich am kürzesten in den Ausdruck des stummen Spiels zusammenfassen läßt.

C. Die zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder mimischen Künste.

§ 91. Zusammenhang mit den tönenden Künsten. Allgemeiner Charakter.

Schon die tönenden Künste zeigten nicht mehr die Selbständigkeit der bildenden. Sie waren, wie wir gefunden, zum Zweck ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung auf Reproduction und hierdurch an eine neue künstlerische Thätigkeit verwiesen, die sie aber doch noch bestimmen. Die mimischen Künste verlangen dagegen nach einer Anlehnung an eine andere Kunst, die sie in gewissem Sinne voraussetzen und durch deren Formen sie selbst mit bestimmt werden. Das Letztere tritt beim Tanze weniger in die Erscheinung als bei der Schauspielkunst, die hierin als die abhängigste von ihnen erscheint, während die gymnastischen Künste eine gewisse Selbständigkeit behaupten, eben deshalb aber auch einer bestimmteren künstlerischen Form entbehren. Daß es immer nur die tönenden Künste sind, an denen sie diese Anlehnung finden, geht daraus hervor, daß diese gleich ihnen in der Zeit verlaufen, ja aus denselben Empfindungszuständen hervorgehen können, wie sie. Auf den physiologischen Zusammenhang der Toneindrücke mit dem Bewegungsgefühle wurde schon hingewiesen; Tact, Tempo, Rhythmus haben für den Ton, wie für die mimische Bewegung dieselbe Bedeutung. Gewiß ertheilt das Bewegungsgefühl unmittelbarer über das Gleichmaß der Bewegung Aufschluß, als der Ton; die Uebereinstimmung in den gleichzeitigen Bewegungen verschiedener Individuen kann aber doch wohl erst durch den Hinzutritt tactmäßig und rhythmisch geordneter Töne erzielt und geregelt werden.

Die mimischen Künste haben noch das mit den tönenden gemein, daß auch bei ihnen das Kunstwerk ganz an die künstlerische Thätigkeit gebunden ist und daher mit dieser entsteht und vergeht, weshalb sie auch beide, im Gegensatz zu den bildenden Künsten, zu gemeinsamem Genuß auffordern und laute Beifallsäußerungen veranlassen. Sie unterscheiden sich aber darin von ihnen, daß hier das Kunstwerk noch an die körperlichen Bewegungen des Darstellers und zwar insoweit diese sichtbar werden gebunden bleibt und zu keiner davon losgelösten, selbständig objectiven Erscheinung gelangen, daher auch dem Darsteller selbst nicht gegenständlich werden kann. Der Musiker nimmt die Töne, die er hervorbringt, in derselben sinnlichen Objectivität wie jeder seiner Zuhörer wahr, der mimische Künstler kann dagegen die Bewegungen, die er zur Erscheinung bringt, nicht in derselben sinnlichen Objectivität wie seine Zuschauer wahrnehmen.

Mehr als bei allen andren Künsten wird also bei dieser offenbar, daß der Künstler nicht sowohl für sich, als für Andere darzustellen hat.

Gleichwohl scheint hier der Genuß an der Thätigkeit ein noch größerer zu sein, da diese vielfach nur eine Sache des Genusses ist und bleibt, was besonders bei dem Tanz und den gymnastischen Fertigkeiten der Fall. Dies beruht darauf, daß, wenn auch der mimische Künstler seine Bewegungen nicht zu sehen vermag, sich ihm dieselben doch durch das Gefühl offenbaren. Diese Wahrnehmungen sind so überaus fein und bestimmt, daß sie ihm zugleich als Maßstab der Beurtheilung dienen, nur daß er sich zu hüten hat, die damit verbundenen Gemeingefühlserscheinungen darauf Einfluß erlangen zu lassen, was um so leichter geschieht, als gerade sie der hauptsächlichste Grund jenes Genusses sind. Giebt ein erhöhtes Lebensgefühl auch fast immer den Anstoß zu solchen Bewegungen, so kann es durch diese doch noch selbst außerordentlich gesteigert werden. Gerade hierin liegt aber eine der Quellen der Selbsttäuschung, denen diese Künste mehr als alle anderen unterworfen zu sein scheinen. Eine andere liegt in dem unsichern Werthe des Beifalls. Denn da die persönliche Erscheinung des Künstlers hier der Träger und das Mittel des

Kunstwerks ist, so kann sowohl der Beifallspendende, als der Beifallempfangende beide mit einander verwechseln, und den Beifall statt auf das Kunstwerk auf die Persönlichkeit des letzteren beziehen. Dies Alles giebt diesen Künsten, welche hierdurch zugleich als die zumeist realistischen erscheinen, etwas Schillerndes, Zweideutiges.

Ich habe dieselben eingetheilt in den Tanz, in die gymnastischen Künste und in die Schauspielkunst. Ehe ich auf deren Verschiedenheit etwas näher eingehe, wird es aber nöthig sein, einen Blick auf das gemeinsame Material derselben, die körperliche Bewegung, zu werfen.

§ 92. Von der körperlichen Bewegung, als dem Materiale der mimischen Künste. Charakter der mimischen Bewegungen. Verhältniß zu den Bewegungen der Stimme. Mienenspiel und Geste. Zweckmäßigkeit und ästhetischer Charakter der mimischen Bewegung. Abhängigkeit und relative Selbständigkeit derselben. Verhältniß zu Raum und Zeit. Die körperliche Gestalt. Allgemeines und individuelles Moment.

Die Bewegungen des menschlichen Körpers sind theils willkürliche, theils unwillkürliche. Die ersteren können aber einen bestimmten Einfluß auf die letzteren ausüben, damit sie ihren Zwecken entsprechen. Diese Zwecke können verschiedene sein. Sie können auf eine bestimmte Veränderung in den Verhältnissen äußerer Gegenstände oder auch nur darauf gerichtet sein, einen inneren Zustand oder Vorgang, eine Empfindung oder einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Beides kann sich mit einander verbinden, d. h. die bezweckte Veränderung kann auch noch auf einen inneren Zustand bezogen, oder der Ausdruck der letzteren auf eine äußere Veränderung gerichtet werden. Endlich können aber alle diese verschiedenen Bewegungen entweder nur um der Erreichung des beabsichtigten Zwecks willen, oder auch um der Verhältnisse willen stattfinden, in denen sie sich darstellen und veranschaulichen.

Das letztere ist nun bei den mimischen Bewegungen der Fall. Sie stellen sich wie alle Bewegung in der Zeit, aber nur für das

Auge dar. Obschon auch die Tonerscheinungen auf körperlichen Bewegungen beruhen, so kommt doch deren sichtbare Erscheinung hier nicht in Betracht, wie sie ja auch zum größten Theil in diese nicht fallen. Die übrigen aber bilden zugleich einen Theil der mimischen Bewegungen und zwar einen Theil des Gesichtsausdrucks oder Mienenspiels, von dem man die Geste zu unterscheiden hat. Bei jenem sind vorzugsweise die unwillkürlichen, bei dieser die willkürlichen Bewegungen von ästhetischer Bedeutung. Jene dienen mehr, einen inneren Zustand, eine Empfindung, ein Begehren, Verlangen zum Ausdruck zu bringen, diese kann das zwar unterstützen und näher bestimmen, im Ganzen ist sie aber doch überwiegend auf die Erreichung irgend eines äußeren Zweckes gerichtet, möge dieser nun auf einen bestimmten inneren Zustand bezogen sein oder nicht. Man kann wohl beim Sprechen von der Geste, nicht aber völlig vom Mienenspiel absehen. Da die Sitte uns mehr dazu anhält, unsere Empfindungen und Absichten nicht zu offen sichtbar werden zu lassen, als sie zu möglichst vollkommenem Ausdruck zu bringen, so fällt uns letzteres, wo wir es beabsichtigen, schwer, obschon die Natur uns ursprünglich zur Aeußerung derselben drängt. Wir können an kleinen Kindern beobachten, daß jeder lebhaften Empfindung unwillkürliche Bewegungen entsprechen, die nur deshalb meist unzweckmäßig erscheinen, weil hier die willkürlichen Bewegungen noch unter dem Einfluß der unwillkürlichen stehen und sich zum Theil als boße Mitbewegungen äußern. Gerade diese Unzweckmäßigkeit giebt aber den Anstoß zu einer zweckmäßigen Regelung derselben.

Wennschon alle mimischen Bewegungen zweckmäßig sein müssen, so giebt ihnen die bloße Zweckmäßigkeit doch noch keine ästhetische Bedeutung. Dies gilt z. B. von der Zeichensprache, obschon sich dieselbe mimischer Mittel bedient, weil sie auf ganz andere als ästhetische Zwecke gerichtet ist. Der ästhetische Zweck kann aber, wie wir wissen, nur in der sinnlichen Erscheinung, wenn auch nur insoweit liegen, als diese für das geistige Leben von Bedeutung ist; also in geistigen Beziehungen derselben. Es genügt nicht, daß ein innerer Vorgang durch die Bewegung

verständlich oder ein äußerer Zweck durch sie erreicht werde, es muß vielmehr in einer Form geschehen, welche durch ihre Verhältnisse eine volle geistige Befriedigung gewährt. Wogegen es anderseits möglich ist, daß dies schon durch die Bewegung allein geschieht, ohne daß mit dieser etwas Bestimmteres zum Ausdruck gebracht oder ein außer ihr liegender Zweck erreicht wird. Der ästhetische Zweck einer mimischen Bewegung kann daher ganz nur in ihr selbst oder auch noch außer ihr liegen. Er kann im letzteren Falle nur ein äußerer, dann aber nur der Zweck einer bestimmten Thätigkeit oder auch ein noch auf einen inneren Zustand zurückbezogener d. i. der Zweck einer bestimmten Handlung sein.

Daß die Rede von mimischen Bewegungen begleitet sein kann, welche etwas zum Ausdruck bringen, was jene so bestimmt und bezeichnend nicht auszudrücken vermag, beweist schon allein, daß die Geberdensprache einer großen Selbständigkeit fähig ist; doch liegt diese mehr auf Seiten der Empfindung, als der Begriffe, worin sie gegen die Lautsprache unendlich zurücksteht.

Die Geberdensprache ist selbständig, soweit sie ihre Zwecke ohne Beihülfe der Rede erreicht oder etwas zum Ausdrucke bringt, was der letzteren zu thun versagt ist. Sie kann hierdurch den Sinn und den Empfindungsgehalt der Rede verstärken, näher bestimmen, ergänzen. Sie kann aber auch ganz unabhängig von ihr gewisse Empfindungszustände, Absichten rc. zum Ausdruck bringen. Der Ausdruck selbst wieder kann entweder ein ganz unmittelbarer sein und dann nur auf Beziehungen beruhen, die in den Bewegungen selbst liegen, oder er kann ein durch Beziehungen auf etwas außer ihnen Liegendes vermittelter sein, was z. B. bei den malenden Bewegungen der Fall ist.

Beide Arten von Bewegungen können zum Theil mit auf Convention beruhen und traditionell werden, wesfalls jene einen mehr symbolischen, diese einen mehr allegorischen Charakter gewinnen. Wenn aber die Bedeutung, die man mit ihnen verbindet, eine nur conventionelle ist, so sind sie leer und unbezeichnend — geht ihnen auch noch diese verloren, so sinken sie

zur bloßen Affectation herab und widersprechen nicht selten dem, was sie zum Ausdrucke bringen wollen. Diesen Ausdruck gewinnen sie dagegen durch die lebendige und charakteristische Beziehung auf andere gleichzeitige, aus demselben Empfindungszustande, derselben Absicht zc. hervorgehende Bewegungen.

Die mimischen Bewegungen sind nicht so wie die tönenden nur oder doch wesentlich nur auf die Zeit, sondern zugleich auf den Raum bezogen. Sie stellen sich zugleich in zeitlichen und in räumlichen Verhältnissen dar und zwar an etwas, welches im Raume verbleibt, an der körperlichen Gestalt und Erscheinung des Darstellers, die für sie daher wesentlich ist. Nur auf Grund der räumlichen Verhältnisse dieser letzteren können sich überhaupt mimische Bewegungen darstellen, und wenn auch die ganze Gestalt des mimischen Darstellers nur auf Bewegung bezogen erscheint, so ist darum doch nicht alles an ihr gleichzeitig, noch gleichzeitig in gleichem Maße bewegt. Vielmehr ist hier der Gegensatz von Ruhe und Bewegung ein viel bedeutenderer als in der Musik, wo er in dem ungleichen Zeitwerth der Töne eine nur relative Bedeutung gewinnt. Daher man in den mimischen Künsten die körperliche Gestalt, ihre individuell charakteristische Erscheinungsform und ihre Haltung noch von der Mimik des Darstellers zu unterscheiden hat.

Aus diesem Grunde kann es sich bei der mimischen Darstellung auch nicht um Zustände, Empfindungen, Absichten zc. im Allgemeinen, sondern immer nur um die einer individuellen Persönlichkeit handeln, wohl aber kann sie ebensowohl auf das allgemeine, als auf das charakteristisch individuelle Moment derselben das größere Gewicht legen.

7. Die Tanzkunst.

§ 93. Verhältniß zur Musik. Allgemeiner Charakter. Formen des Tanzes.

Wie das Lied und die Musik überhaupt, hat auch der Tanz die Empfindung zur Quelle; jedoch ein ungleich engeres Gebiet, als sie; auch liegt es mehr auf der Seite der ästhetischen Sinn-

lichkeit, als auf der des Gemüths. Es geht immer aus einem erhöhten Lebensgefühle, daher besonders aus festlichen Stimmungen hervor, und wenn es auch meist andere Momente derselben sind, welche zur Musik und welche zum Tanze führen, so können doch beide denselben Empfindungszuständen angehören.

Wir finden den Tanz fast immer, sei es mit dem Gesange oder mit der Instrumentalmusik verbunden, eine Verbindung, die nicht blos eine äußerliche, sondern auch eine innere ist, nicht blos auf der heiteren, sondern auch auf der ernsten Seite des Lebens stattfinden kann, sowohl bei den Festen der Freude, der Liebe, des sinnlichen Lebensgenusses und des Uebermuths, als bei den Festen der Gottesverehrung, der Weihe, der Trauer, des Todes. Der Tanz fehlte daher weder der griechischen Komödie, noch der griechischen Tragödie. Heute ist er freilich von den ernsten Gebieten, wo er ursprünglich immer einen symbolischen, später wenigstens einen feierlich-ceremoniellen Charakter hatte, völlig verdrängt. Er ist jetzt nichts als ein Kind der fröhlichen Weltlust, wohl auch der üppigen Sinnenlust. Im Drama hat er jetzt seinen Platz nur noch in der großen Oper, und zwar blos noch als Ornament, wogegen er selbst zu verschiedenen dramatischen Formen geführt hat.

Dem Volksliede entsprechend und mit ihm verbunden liefen neben den gottesdienstlichen und den orchestralen Formen des Tanzes auch volksthümliche her, die anfangs wohl nur dem Genuß und erst allmählich einem ästhetischen Interesse dienten, dann aber sich auch nach dieser Seite, beabsichtigt, entwickelten. Diese volksthümlichen, nationalen Tanzformen traten gleich dem Gesang als Einzel-, Gruppen- und Wechsel-, so wie als Chortanz auseinander.

Sie gingen meist aus bestimmten Empfindungszuständen hervor, die sie durch Beziehungen zum Ausdruck bringen konnten, welche ganz in den rhythmisch geordneten und sich harmonisch zu einem Ganzen abschließenden Bewegungsweisen jedes einzelnen Individuums beschlossen lagen, oder auch darüber hinaus auf außer ihnen liegende Objecte und Vorgänge, z. B.

einen Mit- oder Gegentänzer, hinwiesen. Die zweite Art dieser Beziehungen ging vorzugsweise aus dem Verhältnisse und Gegensatze der beiden Geschlechter hervor. Doch ging sie keineswegs hierin auf, wie die Waffen-, die Fackeltänze ꝛc. beweisen. Der Tanz nahm hierdurch nicht nur einen individuelleren, sondern auch einen dramatischen Charakter an. Er würde zu einem Tanz zwischen verschiedenen Personen. Mit der Aufnahme eines theoretischen Momentes, eines Momentes der Reflexion gewann er kunstmäßig ausgebildete und zusammengesetztere Formen. Er bildete sich so auch zum pantomimischen Tanze und zum Ballet aus. In dieser letzten Form blieb er anfangs ebenfalls noch mit dem Gesange verbunden (die Singballete). Doch griff er hiermit zugleich in das Gebiet der dramatisch-mimischen Kunst, der Schauspielkunst, hinüber.

8. Die gymnastischen Künste.

§ 94. Allgemeiner Charakter. Besondere Formen.

Man kann die Kunst der Leibesübungen eine bewegte Plastik nennen. Die körperlichen Bewegungen dieser Art unterscheiden sich wesentlich dadurch vom Tanze, daß ihnen eine Thätigkeit zu Grunde liegt, die einen bestimmten Zweck verfolgt und welche nur aus der Absicht diesen Zweck in einer *bestimmten* Form zu erreichen hervorgeht. Das letzte ist freilich als Kunst für sie das Wesentliche, und weil der künstlerische Zweck immer nur in der sinnlichen Erscheinungsform liegt, so muß hier der äußere Zweck jener Thätigkeit dem letzteren untergeordnet sein, was ihre Form daher auch bestimmt. Dies ist nur möglich, wenn der äußere Zweck entweder selbst wieder nur auf die Thätigkeit und ihre Erscheinungsform bezogen, oder es mit demselben nicht ernst gemeint oder doch nicht so ernst gemeint ist, als daß er im Interesse des Beschauers überwiegen müßte. Die Thätigkeit, selbst wenn sie die Form eines Kampfes annimmt, muß eben nur *Spiel* sein. Schon aus diesem Grunde sind die römischen Gladiatoren- und Thierkämpfe ästhetisch verwerflich. Zwar erscheint auch bei allen Wettspielen das Interesse überwiegend in

den Zweck der Thätigkeit verlegt und gewiß würde ein unkünstlerisches Moment hierin gefunden werden müssen, wenn nicht ein anderes ästhetisches Moment dabei in diese Spiele mit einträte, ein dramatisches nämlich.

Es hat aber all diesen körperlichen Fertigkeiten immer zu sehr an der geschlossenen Form gefehlt, um im vollen Sinne des Wortes für Künste gelten zu können. Die höchste künstlerische Ausbildung erhielten sie ohne Zweifel bei den plastisch gestimmten Griechen in den gymnastischen Spielen des Wettlaufs, des Rennens mit Wagen und Rossen, des Sprunges und Wurfes, des Ring- und des Faustkampfes ꝛc. Aehnlichen Uebungen begegnet man wohl auch noch bei anderen Völkern, insbesondere bei den altgermanischen, doch gewannen sie hier weder die Ausbildung, noch die Bedeutung, wie dort. Dagegen bildete das Ritterthum das Turnier aus, das dann in die Carousſels überging, welche in den Inventionen zuletzt ebenfalls wieder in dramatische Formen ausliefen. Daneben her gingen, sie zum Theil überlebend: die Jagd, die Kunst des Reitens und Fechtens, die Regatten, Ballspiele und Wettrennen, die Schützenfeste und Fischerstechen, sowie die ihren Zusammenhang mit den fahrenden Leuten der alten Zeit und des Mittelalters noch heute verrathenden Springer, Gaukler, Athleten, Seiltänzer, Kunstreiter ꝛc.

9. Die Schauspielkunst.

§. 95. Verhältniß der Mimik zur Rede. Verschiedene Formen, die hieraus entspringen. Mienenspiel und Geste. Abhängigkeit von der Dichtung und dem Zusammenspiel.

Insoweit sich die Schauspielkunst vom Gesange aus entwickelt hat, was wenigstens theilweise geschehen, war sie auch mit der Sprache, mit der Dichtung, verbunden. Gewiß ging sie aber daneben noch aus der Nachahmung des wirklichen Lebens hervor und es ist immerhin möglich, daß dies, wennschon nur nebenbei, unter Verzichtleistung auf die Sprache, mit nur mimischen Mitteln geschah. Unabhängig hiervon haben sich später von dem recitirenden Drama aus, auf dem Wege der Abstraction, drama-

tische Formen entwickelt, die ganz nur auf die mimischen Mittel der Schauspielkunst berechnet und eingeschränkt waren. Die Veranlassung gaben die *Mimen*, in denen Rede und Mimik auf zwei verschiedene Darsteller vertheilt wurden. Von hier zur *Pantomime* war nur ein Schritt. Von der Verbindung der letzteren mit dem Tanz im Ballet war schon oben die Rede. Dagegen hatte das alte griechische Drama von einem bestimmten Theile des mimischen Ausdrucks abgesehen, indem es sich der Masken, des Kothurns, der Polsterungen 2c. bediente. Selbst noch die römische Pantomime sah vom Mienenspiel ab, entwickelte aber dafür die Mimik der Hände, die bei ihnen zu einer Ausbildung gekommen sein muß, von der wir uns heute eine Vorstellung nicht machen können. Konnte doch ein römischer Schriftsteller (Lucian) von der Pantomime sagen, sie enthülle mit solcher Wahrheit und Tiefe das Innerste des Menschen, daß jeder mit Lust sich darin selber erkenne. — In neuerer Zeit hat die *Vorlesekunst* die Abstraction von der Mimik noch ungleich weiter getrieben. Ganz konnte freilich auch sie nicht davon absehen.

Die Bedeutung, welche hiernach die Rede in der Schauspielkunst behauptet, und die enge Verbindung, welche sie hier mit der Mimik eingehen kann, läßt uns in ihr einen *rednerischen* von einem *mimischen* Theil unterscheiden. Jener ist ganz an das Gehör, dieser an das Gesicht gerichtet. Auch unterscheidet sich die Schauspielkunst noch dadurch von den übrigen mimischen Künsten, daß hier der Darsteller nicht wie bei ihnen ganz unmittelbar durch seine eigene Persönlichkeit darstellt, sondern diese nur das Mittel ist, um die eines ganz anderen Menschen, eines ganz anderen Charakters darstellen zu können. Dies ist nun zwar auch beim Tanze, selbst bei den gymnastischen Künsten nicht ausgeschlossen, sie greifen jedoch, indem sie es thun, auf das schauspielerische Gebiet hinüber, da es keineswegs in ihren Begriff, wohl aber in den der Schauspielkunst fällt. Die Griechen ergriffen hierzu als Hülfsmittel außer dem Costüm noch die Maske. Seitdem aber die Schauspielkunst die letztere abwarf, versteht man unter dieser Bezeichnung, welche man beibehielt,

die, einem bestimmten Charakter entsprechende habituelle körperliche Erscheinungsform, wie sich dieselbe in Gestalt, Haltung, Gang und dem Habituellen des Gesichtsausdrucks kennzeichnet. Die Kunstfertigkeit des Friseurs und des Schminkens tritt unterstützend hinzu. Das Costüm thut das Uebrige. Die Maske bildet die Grundlage der mimischen Ausführung, die aber von ihr zu unterscheiden ist und in das Mienenspiel und die Gesticulation zerfällt. Da aber der Schauspieler nicht sowohl sein eigenes Empfinden, Wollen, Streben 2c., als das eines bestimmten anderen Charakters und zwar immer nur in Bezug auf ein bestimmtes äußeres Geschehen zum Ausdruck zu bringen hat, so muß die Mimik des Schauspielers vor Allem charakteristisch und dramatisch sein.

Dies gilt auch von dem rednerischen Theile seiner Kunst. — Von der Sprache, als Mittel der Poesie und des Gesanges, ist schon bei diesen die Rede gewesen. Hier bleibt jedoch zu bemerken, daß, indem der Schauspieler das Werk des Dichters oder des Componisten aus der Schrift- oder Notensprache in die Laut- oder Tonsprache überträgt, er hierzu nicht nur eines anderen Mediums und anderer Verhältnisse bedarf, sondern er es auch in dramatisch-charakteristischem Sinne aufzufassen und darzustellen und hierbei etwas mit zum Ausdruck zu bringen hat, was in den Wortsinn und Wortlaut der Dichtung, was in den Tonsatz des Musikers nicht Eingang fand, ja nicht Eingang finden konnte, weil dazu stets ein ganz neues subjectives Moment gehört, welches nun eben, obschon es nur immer ihm selbst eigen sein kann, doch als das eines bestimmten anderen Charakters erscheinen soll. Auch fordert es der dramatische Stil, daß, indem der Schauspieler nur für den Zuschauer spricht, er doch niemals den Schein erzeugen soll, als ob er unmittelbar zu oder mit ihm spreche. Es darf uns nicht beirren, daß ganze Zeiten hierüber anders gedacht haben und selbst heute noch einzelne Darsteller gerade durch das Gegentheil Wirkung erstreben und wirklich erzielen. Etwas Aehnliches findet ja auch mit dem lyrisch-rhetorischen Vortrage statt, dessen sich viele Darsteller mit großem Erfolge befleißigen. Dem dramatischen Stilgesetze widerspricht es darum nicht weniger.

Deutlichkeit, Reinheit, Sinnesrichtigkeit bilden die Gru lage, wie eines jeden rednerischen Vortrags, so auch des dram tischen. Es muß hier aber noch die Schönheit des rhythmisc Wohllautes und zwar in charakteristischer Weise hinzutreten, denn muß charakteristisch sein sowohl in Bezug auf das Ganze, als die darzustellende Person, die davon nur ein Theil ist, und für de jeweilige innere und äußere Lage. Es stehen ihm hierzu die gemeinen, sowie die individuellen musikalischen Mittel Sprache zu Gebote: der Ton und die Tonfarbe mit ih Schattirungen, die Hebung und Senkung des Tons, Accentuation und der Rhythmus, das Tempo und se Beschleunigungen oder Verzögerungen, die Intervalle.

Die mimischen Bewegungen können, wie wir schon sah theils nur die Rede begleitende, theils von ihr unmittel unabhängige sein, so daß sie sogar in einen bestimmten Wid spruch zu ihr treten können, wie z. B. die Mienen, mit der jemand die Wirkung seiner Worte belauscht. Doch müssen selbst dann noch in einer bestimmten Beziehung zur Rede u ihr in einem bestimmten Sinne untergeordnet bleiben.

Von dieser Abhängigkeit hat sich die Schauspielkunst a nicht nur insoweit zu befreien gesucht, daß sie von der Rede ga absah, sondern auch diese sich unterordnete, sich ihrer — Stegreifspiel — selbst zu bemächtigen suchte. Es war a stets nur auf Kosten ihrer eignen Entwickelung möglich, w schon daraus erhellt, daß sie, obschon die abhängigste al mimischen Künste, doch von ihnen grade die weitaus bedeutend ist. Weil der einzelne Darsteller bei der Ausbildung seiner Ku immer nur ein Theilglied des Ganzen und vom Zusammen spiel abhängig ist, so konnte die von ihm erlangte Unabhängigk auch immer nur eine beschränkte sein. Selbst noch beim St reifspiel bedurfte es einer Verabredung und zum Zweck ih Ueberlieferung wohl selbst einer Niederschrift.

Da sich der Schauspieler mit anderen zu einer gemeinsam Darstellung verbindet, so hat er auch seine Stellung zu seinen Mitspielern nach Maßgabe seines Antheils daran zu nehmen. Wie gegensätzlich diese Stellung auch wäre, immer muß er sei

Spiel auf die Harmonie des Ganzen berechnen. Er hat durch eine Darstellung nicht blos den Charakter seiner Rolle zu entwickeln, sondern hierbei auch den der übrigen Rollen, mit denen er in Berührung tritt, zu beleuchten und in bestimmter Weise zur Erscheinung zu bringen. Alles, wodurch er die Aufmerksamkeit des Zuschauers hiervon ablenkt, möchte es noch so virtuos in der Ausführung sein, fällt aus dem dramatischen Stile. Dies hat der Darsteller besonders beim stummen Spiel wohl zu berücksichtigen. (Eingehender ist dieser Gegenstand in meinem Katechismus der Dramaturgie behandelt.)

§ 96. Von der theatralischen Kunst und dem Zusammenhang der Künste im Allgemeinen.

Die mimischen Künste setzen einen Schauplatz voraus. Der Tanz und die gymnastischen Künste finden ihn meist in der Natur schon gegeben oder bedürfen doch keiner besondern künstlichen Veranstaltungen dazu. Anders die dramatische und daher die Schauspielkunst, welche Vorgänge veranschaulichen will, die meist unter ganz besonderen äußeren Voraussetzungen stattfinden und durch diese wohl auch mit bedingt werden. Sie fordern daher einen bald mehr, bald minder kunstvollen Schauplatz. Gleichwohl hat man zu verschiedenen Zeiten von ihm absehen können. Es ist hierbei bemerkenswerth, daß die Griechen, obschon kein malerisch gestimmtes Volk, sehr früh eine Bühnendecoration hatten und vielleicht gerade aus diesem Grunde derselben bedurften. Wie ihr Drama war aber auch ihre Bühneneinrichtung von einem überwiegend plastisch symbolischen Charakter. Wogegen das mittelalterlich-romantische Drama, nachdem es sich aus den Fesseln der Kirche befreit hatte, wahrscheinlich um so leichter der Bühnendecoration entbehren konnte, weil es von einer malerisch gestimmten Phantasie ausging und diese bei seinen Zuhörern voraussetzen konnte, welche das, was sie hörten, auch noch zu sehen glaubten. Daher die neue Bühnendecoration nicht von den malerischer gestimmten germanischen Völkern, sondern von demjenigen Volke ausging, welches durch seine Verwandtschaft mit den Römern noch etwas von dem plastischen Geiste der

Alten in sich bewahrt hatte, von den Italienern, wozu die Nach ahmung des antiken Dramas, welche ihren Ausgang ebenfall von ihnen nahm, gewiß noch mit beitrug.

Es kann nicht geläugnet werden, daß, indem man von de Bühnendecoration absah, das Interesse des Zuschauers von de eigentlichen schauspielerischen Action durch nichts abgelenkt wurde aber andererseits geschah es nicht ohne Einbuße, denn gewi können bei zweckmäßiger Anwendung der decorativen scenische Mittel die stimmungsvollen Verhältnisse der schauspielerische Action etwa in demselben Maße erhöht werden, als, wie wi fanden, in der Malerei durch den Hinzutritt der äußeren, durc Licht und Luft vermittelten Beziehungen der geistige Ausdruck welcher der Plastik nur in beschränktem Umfange möglich war, besonders das individuelle Moment desselben, erhöht werden konnte. Auch lag durch diese Beschränkung des sichtbaren Theils der dramatischen Versinnlichung die Gefahr der einseitigen Bevor zugung des hörbaren nahe, was, wie sich beobachten läßt, auch unter dem Einflusse des romanischen Geistes im spanische Drama geschah.

Man hat von den decorativen Mitteln der Bühne, der Decoration, sowie der Comparserie, meist einen sehr mangelhaften unkünstlerischen Gebrauch gemacht, in neuerer Zeit denselben aber eine sorgfältigere Ausbildung zugewendet, dabei jedoch Ausschreitungen nicht ganz vermieden. Man kann in der Verwendung derselben eben nicht vorsichtig genug sein. Sie ganz von sich abzuweisen, würde heute aber doch thöricht erscheinen, da die Bevorzugung des sichtbaren Theils der dramatischen Darstellungskunst ganz im Charakter unserer zum Realismus hinneigenden Zeit liegt und man niemals nützen wird, wenn man sich den Strömungen der letzteren ganz widersetzt, sondern nur, wenn man ihnen eine zweckmäßige Richtung giebt. Der Zweck der scenischen Mittel kann aber niemals ein anderer als der sein, welchem auch die Schauspielkunst dienstbar ist: die volle sinnliche Veranschaulichung der dramatischen Dichtung nämlich, als eines harmonischen, künstlerischen Ganzen. Wenn man in deren Verwendung darüber hinausgeht, wenn man mit ihnen

umständige, oder doch solche Wirkungen bezweckt und erzielt, welche hiervon ablenken, verfährt man also auch unkünstlerisch, widerspricht man den einfachsten Forderungen des dramatischen Stiles.

Keine andere Kunstform nimmt in gleichem Umfange die Mitwirkung der verschiedensten Künste in Anspruch als das Drama, als die theatralische Kunst. Sie vereinigt nicht selten die Kunst des Dichters und Musikers, die des Gesanges und die der Instrumentalmusik, die des Schauspielers und Tänzers, die des Malers und Architekten, welche letztere ihr nicht nur die Bühneneinrichtung und Decoration, sondern auch den Zuschauerraum, das ganze Theatergebäude zu schaffen und zu schmücken haben, wozu auch die Plastik noch beitragen mag.

Dies würde nicht möglich sein ohne den inneren Zusammenhang, in dem die Künste zu einander stehen, und welcher, wie wir gesehen, auch sonst noch zur Vereinigung einzelner führt. So treten in fast allen monumentalen Bauwerken unter der Führung der Architektur die drei bildenden Künste zusammen, so sind die tönenden Künste vielfach auf einander und auf die mimischen angewiesen. Findet man doch nicht selten mehrere Künste in einer und derselben Künstlerindividualität vereinigt. In der Blüthezeit des griechischen Dramas war der Dichter fast immer zugleich sein Musiker und Schauspieler. In den ersten Zeiten der Renaissance waren die bildenden Künste nicht selten in einer Person vereinigt. Die Trouvères dichteten, sangen und instrumentirten zugleich. Die altenglischen Instrumentisten scheinen zum Theil gleichzeitig noch Schauspieler und Springer gewesen zu sein und die deutschen Schauspieler des vorigen Jahrhunderts waren häufig zugleich noch als Sänger, Tänzer und Springer thätig.

Heute, wo man, auch auf dem Gebiete der Kunst, in der Theilung der Arbeit die Mittel einer fortschreitenden Entwickelung sucht, kann die einzelne Künstlerindividualität sich weniger die Aufgabe stellen, verschiedene Künste in sich zu vereinigen, als einzelne Seiten und Momente einer bestimmten Kunst zu höchster, freilich aber nicht selten einseitiger Entwickelung zu bringen oder die Formen, Vortheile, Wirkungen von der einen Kunst auf die

andere zu übertragen, und so z. B. mit der Plastik maleris mit der Malerei dichterische, mit der Dichtung malerische, mit Musik poetische Wirkungen zu erstreben. Obschon hierdurch technische Seite der Künste eine hohe Ausbildung und der Umf der einzelnen Künste zuweilen eine zweckmäßige Erweiterung fahren haben mag, so darf doch andererseits nicht überse werden, daß es auch vielfach zur Stillosigkeit, Stilvermischu und Stilverwilderung führte.

Die Kunst ist ein Ganzes, und wie in dem einzelnen Ku werke, das ebenfalls immer als Ganzes erscheinen jeder Theil, jede Form trotz ihrer Unterordnung im Gan ihren eigenthümlichen Charakter, ihre eigenthümliche Bedeutu zu wahren hat, so hat auch jede einzelne Kunstform, t ihres Zusammenhanges im Ganzen der Kunst, ihren besonde Charakter, ihre besondere Bedeutung, die sie nicht aufgeben d

Druck von J. J. Weber in Leipzig.